CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

656

febrero 2005

DOSSIER
Aspectos teóricos de la literatura

Hermann Broch
Siete poemas

Santiago Sylvester
El inactual

Agustín Sánchez Andrés - Salvador Morales
La Independencia Haitiana

Entrevista con Eduardo Arroyo
Cartas de Buenos Aires y Estados Unidos

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

AGENCIA ESPAÑOLA DE COOPERACIÓN INTERNACIONAL

Cuadernos Hispanoamericanos: Avda. Reyes Católicos, 4
28040 Madrid. Teléfs: 91 5838399 - 91 5838400 / 01
Fax: 91 5838310 / 11 /13
e-mail: Cuadernos.Hispanoamericanos@aeci.es

Imprime: Solana e Hijos, A.G., S.A.
San Alfonso 26, (La Fortuna) - Leganés Madrid

Depósito Legal: M.3875/1958 - ISBN: 1131-6438 -NIPO: 028-04-001-X

Los índices de la revista pueden consultarase en el HAPI
(Hispanic American Periodical Index), en la MLA Bibliography
y en Internet: www.aeci.es

** No se mantiene correspondencia sobre trabajos no solicitados*

656 ÍNDICE

DOSSIER
Aspectos teóricos de la literatura

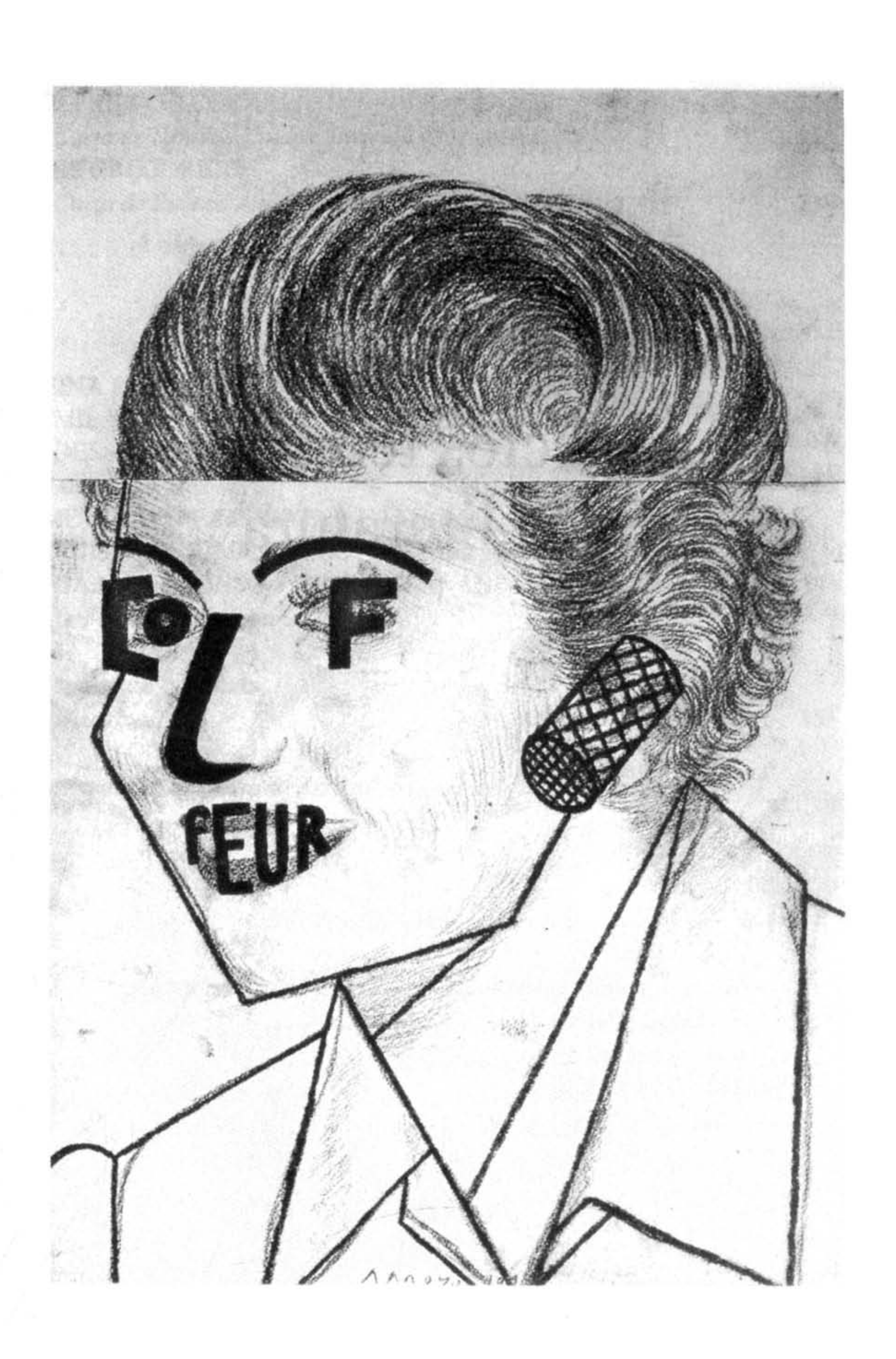
PUNTOS DE VISTA

CALLEJERO

BIBLIOTECA

Ilustraciones de Eduardo Arroyo

DOSSIER
Aspectos teóricos de la literatura



Coiffeur técnica mixta/papel 1993, 49,5 x 32,7

Efracciones de la poesía

Dominique Viart

Una de las tentaciones de la poesía es el repliegue en su esencia. Intenta entonces afirmar su «pureza», encerrarse en la torre de marfil del «arte por el arte» y se inventa exigencias estéticas exclusivas. Se sabe que entre 1925 y 1930 ciertos debates dieron lugar a posiciones extremas como la del abate Bremond[1], quien definió la poesía como la parte intraducible de una escritura que confina con la experiencia mística. De una manera más convincente, numerosos poetas y críticos se ocuparon durante el siglo pasado en prolongar la reflexión mallarmeana que separa la poesía «pura» del «reportaje universal»[2] e intenta dotarla de un lenguaje que, como el verso, «con varios vocablos rehace la palabra total, nueva, extraña a la lengua y como encantatoria»[3]. Para Jean Cohen, teórico de la «poeticidad» que se ocupa de definir ese «lenguaje supremo», la poesía surge de un «sistema de separaciones»[4]. Toda una ideología «separatista», que aísla la poesía de las demás actividades humanas, se afirma con fuerza de tal manera. Las recientes formas de escritura de las cuales analizaré algunos ejemplos, intentan, por el contrario, sacar la poesía de su lugar esencial y volverla a impregnar con la lengua –prosaica, trivial, cotidiana–, abrirla a los espacios temáticos deliberadamente «no poéticos», según el sentido lato que se da a tal palabra, «dado que cada género se define esencialmente por una especificación de contenido», como lo recuerda Gérard Genette[5].

Tal vez, haciéndolo, ponen la poesía en peligro o, al menos, en cuestión. En efecto, estas prácticas hacen vacilar ciertas concepciones de la poesía. Pero quizá también reactivan su movimiento, porque apoyan su fecundidad y aseguran su supervivencia. Al final de una entrevista con-

[1] *Henri Bremond:* La poésie pure, *Grasset, Paris, 1925-1926;* Racine et Valéry, *Grasset, Paris, 1930.*

[2] *Ver Dominique Combe: «Mallarmé et la génèse de l'idée de poésie pure», en* Europe, *nº 825-826, y «Stéphane Mallarmé», enero-febrero de 1998, pp. 131-142.*

[3] *Stéphane Mallarmé:* Oeuvres complètes, *Gallimard, Paris, Bibliothèque de la Pléïade, 1945, «Variations sur un sujet», p. 368.*

[4] *Ver Jean Cohen:* Structure du langage poétique, *Flammarion, Paris, 1966, y* Le haut langage, *Flammarion, Paris, 1979.*

[5] *Gérard Genette:* Introduction à l'architexte, *Seuil, Paris, 1979, p. 417.*

cedida a la revista *Mutations* en un número consagrado a la poesía contemporánea, Michel Deguy, consciente del autosatisfecho solipsismo que amenaza al acto poético, declara: «La poesía debe salir de sí misma. La salida es la palabra de Don Quijote. Salirse de sí es, no lo olvidemos, el gesto de la hospitalidad: salirse de sí para ponerse ante algo[6]. Más que quedarse confinada en un centro supuesto, la poesía debe salir para enfrentarse con, delante de algo y con algo». Estos intentos de salirse de sí, sus diversas formas, sus temas inesperados que tocan de vez en cuando, las preguntas que tales prácticas dirigen a la poesía, propongo designarlos como *efracciones*.

La ley del género

La noción de efracción connota la fractura y la superación de un límite. De hecho, en muchas formas de la poesía, se superan violentamente las representaciones más o menos normales, más o menos intuitivas, que la opinión corriente se formula acerca de la poesía. Porque la efracción no es sólo una fuga de la torre de marfil en la cual está atrincherada la poesía pura. Sin duda, se trata de una práctica exploratoria y viajera, inquieta por lo que no es ella misma, de volver a cuestionar el género y la ley que lo rige: «Ya sea que se trate de un título, de una referencia, de un modo o de un género, siempre hay una relación con la ley» dice Jacques Derrida a propósito de los géneros literarios[7], pero «esta ley, en tanto ley de género, no rige sólo el género entendido como categoría del arte o de la literatura. La ley del género rige también, paradójica e imposiblemente, lo que el género supone de engendramiento, generaciones, genealogía, degeneración»[8]. En efecto, el género literario vive de su perpetuo engendramiento y de su perpetua degeneración. Si suponemos que una ley –una poética– fija su norma, la obra siempre excede dicha norma y, en ciertos aspectos, la vuelve a engendrar. En poesía, un ejemplo mayor es *El spleen de París*, que se inspira en *Gaspar de la noche*, infringe la norma del poema en verso y, lejos de deshacer la poesía en la prosa, conquista espacios para su provecho[9]. Este

[6] *Michel Deguy: «La poésie sortie du lit»,* Mutations, *n° 203, abril de 2001, pp. 37-46.*

[7] *Jacques Derrida:* Parages, *Galilée, Paris, 1986, p. 276.*

[8] *Ver Yves Vadé:* Le poème en prose, *Belin, Paris, 1996, p. 277.*

[9] *Sobre estos asuntos ver Jacques Roubaud:* La vieillesse d'Alexandre, essai sur quelques états récents du vers français, *Maspero, Paris, 1978.*

movimiento de expansión, según se sabe, continúa en nuestros días: «La poesía es un *iconoclasmo*» afirma Christian Prigent[10].

Mi propósito no es pensar de nuevo un momento fundador, ni cuestionar la compleja articulación de los géneros, históricamente actualizados. Ello supondría discutir con quienes han tratado el problema de los géneros: Gérard Genette, Dominique Combe, Jean-Marie Schaeffer y tantos otros. Me limito a remitir al lector a ellos[11]. Pero, aceptando que la historia modifica los géneros y que dicho principio de modificación parece haberse acelerado desde mediados del siglo XIX y comienzos del XX, se trata de reflexionar sobre lo que a comienzos del siglo XXI y en el mundo de la poesía, sigue incidiendo en ese proceso de extensión y efracción de los límites implícitos del género. Esta reflexión permite tomar consciencia de lo que rige en profundidad el proceso poético y encarar la paradoja tantas veces repetida: nunca tantas cosas distintas han sido ofrecidas bajo el nombre de poesía. Basta con visitar unas horas el «Mercado de la poesía» que se organiza anualmente en la plaza de San Sulpicio de París. ¿Vale la pena tomarse el trabajo de definir el género poético o basta con lo que cada uno está convencido de saber al respecto?

Hay también una intuición de la poesía que no se reconoce en sus obras. No obstante, y con dificultades, a veces les concede el reivindicado estatuto. «Pienso que hoy existe un malentendido respecto a la palabra poesía. ¿No la seguimos empleando para designar algo distinto porque su situación es otra? ¿No estaremos ante un desastre, en el sentido de la imagen del hielo que se funde?» se pregunta Emmanuel Hocquard[12]. Como en el resto del arte contemporáneo, las respuestas a estas preguntas no han de ser definiciones ni definitivas. Hay que tomar consciencia de una dinámica más bien que de una dialéctica, que juega con el género, su engendramiento y degeneración, es decir sus desbordes y refundaciones, mutuamente articulados. Independientemente de las estéticas particulares que la ponen en práctica, hay que designar esa dinámica, intentar comprender sus características. A falta de un concepto adecuado y actual, he elegido la noción de efracción. Me ha sido

[10] *Christian Prigent:* À quoi bon encore les poètes?. *P.O.L., Paris, 1996, p. 29.*

[11] *Genette:* Introduction à l'architexte, *citado; Kate Hamburger:* Logique des genres littéraires, *traduction de Pierre Cadiot, Seuil, Paris, 1986;* Théorie des genres, *Seuil, Paris, 1986; Jean-Pierre Schaeffer:* Q'uest-ce qu'un genre littéraire?, *Seuil, Paris, 1989; Dominique Combe:* Poésie et récit, une rhétorique des genres, *Corti, Paris, 1989, y* Les genres littéraires, *Hachette, Paris, 1992.*

[12] *Emmanuel Hocquard:* Tout le monde se ressemble, *P.O.L., Paris, 1995, p. 11.*

sugerida por un sistema metafórico coherente, activo, en especial, en los discursos que intentan dar cuenta de la poesía.

La habitación poética

Efracción significa fractura o rotura (el diccionario de la RAE no contiene la palabra pero sí el *Diccionario del español actual* de Manuel Seco). La imagen no es gratuita, ya que se vincula con la de «habitación poética», invención de Hölderlin ampliamente comentada por la crítica posterior[13]. En efecto, de modo sintomático, las grandes reflexiones desarrolladas en torno al acto poético en las últimas décadas, privilegian las alegorías de lugar y habitación. En los años cincuenta se afirmó una poesía del lugar, incluso del verdadero lugar, conforme al título que Yves Bonnefoy da a una sección de su libro *Del movimiento y la inmovilidad de Douve*[14]. En un ensayo de 1958, «El acto y el lugar de la poesía», desarrolla esta noción, asignando a la poesía la función de «concebir un verdadero lugar»[15]. Se conoce la fortuna de tal fórmula, luego comentada y elaborada por otros, que instala la poesía en «un lugar fuera de todo lugar», según las palabras de Claude Esteban[16].

Aunque recuse la «excarnación» a favor de la «presencia», el pensamiento de Bonnefoy es de orden esencialista. Reúne a su manera unas fórmulas que intentan decir y reivindicar lo que Heidegger y Maurice Blanchot denominan «la esencia de la poesía»[17]. Tras estas posturas hay una suerte de metafísica de la poesía, que se deja oír, por ejemplo, también en Saint-John Perse, cuando declara al recibir el Premio Nobel en 1960: «Cuando los mismos filósofos abandonan el umbral metafísico, corresponde al poeta relevar al metafísico (...) Cuando las mitologías se desfondan, lo divino encuentra su refugio en la poesía»[18]. Todas

[13] *Ver Martin Heidegger:* Approche de Hölderlin, *traduction de Henri Corbin, Gallimard, Paris, 1962.*

[14] *Yves Bonnefoy:* Du mouvement et de l'immobilité de Douve, *Mercure de France, Paris, 1953.*

[15] *Yves Bonnefoy: «L'acte et le lieu de la poésie» (1958), recogido en* L'improbable et autres essais, *Gallimard, Folio, Paris, 1992, p. 132.*

[16] *Claude Esteban:* Critique de la raison poétique, *Flammarion, Paris, 1987, pp. 207/264: «Un lieu hors de tout lieu».*

[17] *La esencia de la poesía es, para Heidegger, «la fundación del ser por la palabra». Cf Heidegger citado:* Approche de Hölderlin, *p. 52, «Hölderlin et l'essence de la poésie». Según Blanchot: «Hölderlin, Mallarmé y, en general, todos los que hicieron de la esencia de la poesía su tema, han visto en el acto de nombrar una inquietante maravilla». Maurice Blanchot:* La part du feu, *Gallimard, Paris, 1949, «La littérature et le droit à la mort», p. 312.*

[18] *Saint-John Perse:* Discours de Stockholm, *en* Oeuvres complètes, *Gallimard, Pleïade, Paris, 1972, pp. 444/445.*

estas intervenciones críticas, por distintas que sean entre sí y de los poemas que generan, consideran el problema en términos de refugio, umbral, habitación, lugar, verdadero lugar, etc. Tal trama metafórica es elocuente respecto al imaginario que preside dichas representaciones, la consciencia de «clausura» que la poesía tiene de sí misma. «El novedoso reparto de naipes que caracteriza al actual paisaje de la poesía presenta el gran interés de traer a primer plano la cuestión de la habitación poética», escribió en 1995 Jean-Claude Pinson en un decisivo ensayo, justamente llamado, siguiendo a Hölderlin, *Habitar como poeta*[19]. En el extremo opuesto, le responde Christian Prigent: «(...) hacer literatura (poesía) tiene hoy un sentido (...) partir de esta base: para DISEÑAR UN LUGAR de indecisión, un espacio de indeterminación del sentido, para atestiguar sobre ESE LUGAR (y afirmar que ESE LUGAR ES ESPECIFICAMENTE EL LUGAR...HUMANO)[20].

Pensar la efracción de la poesía es disponer diferentemente de su energía. La doble puerta de la torre de marfil ha sido apalancada. Se produce algo como un desencaje: la poesía sale de su encierro, de su claustro, de su «verdadero lugar», abandona sus abolidas miniaturas, sus esmaltes y camafeos, a favor de otras realidades más agresivamente demandantes. Haciéndolo, se dispersa, quizá se pierde o se extravía. Algunos lo temen, otros lo deploran: «Tentación del afuera» escribe Michel Jarrety «que conviene conjurar, porque es también de su dispersión y de la nuestra» (lugar citado en la nota 20). Entonces: hay dos fórmulas, las de Deguy y Jarrety, ambas preceptivas: «conviene, es necesario que...» Preocupan la suerte de la poesía, su futuro, su dirección. Asimismo, se considera lo que puede haber de axiología, por no decir de ideología, detrás de tales posiciones: deseo de hospitalidad y recepción, riesgo de dispersión y pérdida de identidad, el texto de Jarrety se llama «Las identidades de la poesía». Lo leyó en un coloquio sobre «¿Dónde va la poesía francesa al comienzo del tercer milenio?» En efecto: ¿dónde va? ¿No corre el peligro de extraviarse?

La entrevista concedida por Deguy se titula «La poesía desmadrada» y se inquieta, asimismo, por el peligro de la dispersión: «Pienso más bien en esa dispersión de palabras y sonidos que caen fuera de toda lectura posible para describir de manera más caricaturesca ciertas producciones poéticas de hoy. ¿Es deseable volver el río con sus arro-

[19] *Jean-Claude Pinson:* Habiter en poète, *Champ Vallon, Seyssel, 1995.*

[20] *Michel Jarrety: «Les identités de la poésie», pp. 97-110 de* Où va la poésie française au début du 3° millénaire?, *edición de Giovanni Dotoli, Schena Editore, Bari, 2002, p. 110.*

yos a su madre? Me lo pregunto» ¿Cuáles son esas maneras de escribir poesía –o de no escribirla– que pretenden escribir algo que se sitúa en su campo, lo suficiente, al menos, como para amenazarla desde el interior (pues tantas cosas se escriben por ahí, nombrables e innombrables, que nada tienen de poesía, ni pretenden tenerlo y, en consecuencia, no amenazan su identidad)? Unas escrituras que, desde el interior de la poesía harían una poesía sin poesía, desafiando a la poesía. Según Jarrety, Prigent confunde lo moderno con lo ilegible hasta el punto de convertirlos en sinónimos. Así la poesía se ve amenazada por un idiolecto en el cual ningún lector podrá reconocerse. Tal práctica que se excluye de la comunidad poética, es vista por Jarrety como una radical extrañeza y, por ello, condena la inquietante tentación del afuera.

Para Deguy, el riesgo es un desmadre del poema escrito, de la frase, del fraseado de la lengua que la poesía escribe en el poema, que no está asegurada por ningún academicismo retórico sino por una «prosa llevada por el desgarro o la dislocación, en flujos que transgreden a veces las normas de buen uso, por ejemplo las de puntuación, que se dan por supuestas y resultan subrayadas. Es un fraseo siempre eufrásico y acezante»[21]. Se trata de un fraseo amenazado por provocativas disonancias: «Si es para archivar la lengua y sustituir la ilusión de los poderes especiales de la versificación por la vociferación idiosincrática o el retruécano, o la técnica tipográfica del significante, nada se gana con el cambio» (lugar citado, página 112).

La cuestión es, entonces, la del zócalo de la poesía, su núcleo duro: lo legible para Jarrety, el fraseo para Deguy. De hecho, es la cuestión del sentido pensada con mayor o menor amplitud, según la capacidad de acogida que se adjudique a una gramática perturbada, sabiendo, por otra parte, que dicha perturbación en el fraseo que inventa es, a la vez, susceptible de generar un exceso de sentido o de disolverlo completamente.

La poesía sin domicilio fijo

De una manera simplificadora pero aclaratoria, se podrían poner en evidencia los movimientos contrarios que animan la búsqueda y las prácticas poéticas desde hace dos siglos. Unos intentan volver la poesía hacia sí misma, haciéndola absoluta[22] o una mística, otros tratan de dis-

[21] *Michel Deguy:* L'impair, *Farrago, Tours, 2000, pp. 26-27.*

[22] *Ver Philippe Lacoue-Labarthe y Jean-Luc Nancy:* L'Absolu littérarire. Théorie de la littérature du romantisme allemand, *Seuil, Paris, 1978.*

locarla y abrirla al mundo. De un lado, el romanticismo, el simbolismo, cierto neoclasicismo, la poesía de la presencia, concepciones de la poesía que apuntan a lo sublime y le atribuyen una intención especulativa u ontológica; del otro, el Baudelaire de los *Poemas en prosa*, Rimbaud, Lautréamont, las vanguardias históricas, el tomar partido por las cosas. Se podría hacer una historia contrastada de la poesía, constantemente cuestionada, refundada o reinventada sin cesar, a la cual conviene perfectamente la teoría de Eugenio d'Ors sobre el cíclico encadenamiento de dos estéticas contrarias, la clásica y la barroca. Pero sería un repliegue mutuo de estéticas muy distintas y que a menudo se excluyen, y desconocer las ambivalencias, por ejemplo las del surrealismo, vanguardia abierta al mundo pero que lo encierra en la sublime esfera del amor-la poesía o del comportamiento lírico defendido por Breton. Sería ignorar su conflictiva copresencia en el mismo tiempo, como la reciente querella de los neolíricos y los textualistas, por dar un solo ejemplo.

Pero, sobre todo, sería no ver que los dos principios –refundación, reinvención–, las dos energías, intensiva y extensiva, el recentramiento y la dispersión, no existen la una sin la otra. Es lo que la noción de efracción dice de nuevo, de añadido y de diferente en relación con el dualismo conceptual ya muy bien puesto en evidencia por diversos estudios, entre los cuales cuentan el de Claude Esteban y el de Jean-Claude Pinson. Hasta las formas más afortunadas o iconoclastas de la poesía no se conciben sin la representación implícita del santuario que han violentado. Cada una de ellas postula su mito, aunque deshecho y descreído. «¿Cómo se podría conocer la ley y comprobarla realmente, como se la podría obligar a manifestarse, a ejercer plenamente sus poderes, a hablar, si no se la provocara, si no se la forzara en sus repliegues, si no se fuera resueltamente cada vez más lejos hacia el afuera del cual ella siempre está alejada?» se pregunta Michel Foucault en *El pensamiento del afuera*[23]. ¿Qué hace que un poema en prosa sea un poema, sino que se escribe con la memoria del verso y contra ella? Sin esto, sería prosa o relato, noveleta, meditación, ensueño o discurso, *ad libitum*, pero no poema en prosa. Cuando lo propone, Baudelaire fractura la tradición poética, para él se trata de poder usar «tonos, matices de lenguaje, el tono razonador, el sarcástico, el humorístico, que la poesía repudia, que son como disonancias, ultrajes a la idea de belleza

[23] *Michel Foucault:* La pensée du dehors, *Fata Morgana, Montpellier, 1986, p. 34.*

pura» pero, en su gesto no renuncia sin embargo al «milagro de una prosa POETICA (...) lo bastante leve y dura como para adaptarse a los MOVIMIENTOS LIRICOS DEL ALMA, a las ONDULACIONES DEL ENSUEÑO, a los sobresaltos de la consciencia»[24].

De una exigente idea de la poesía procede la propuesta de Rimbaud: apretar la realidad rugosa. Apollinaire, elevando el prosaísmo del mundo a su dicción lírica, y Reverdy, inventando una nueva sintaxis dentro del espacio de la página, han realizado ciertamente sus efracciones, pero sin dañar la poesía ni renunciar a ella, todo lo contrario. Deguy, sensible a las cuestiones de lugar en su primer libro *Poemas de la península*, dice: «Escribo desde este lugar – palabra retirada de los parajes donde lo que ven los demás reanima su aliento y los mantiene vivos (...) Escribo desde este lugar, casi ciego. A veces un vidente me conduce hasta el vado»[25]. Pero ya persuadido de que «el centro está afuera», abre insistentemente el poema a la circunstancia: «El principio de la poesía es un principio de hospitalidad. La poesía es el huésped de la circunstancia»[26]. Justamente, porque estas energías están constantemente en tensión en los textos de este volumen de la serie *Écritures contemporaines*, no ha intentado presentar un solo aspecto de las cosas, ni fabricar un azaroso cuadro de honor de los iconoclasmos sino que anhela medir, en las prácticas más diversas, cómo se conjugan la invención de una lengua-otra que signa la poesía –o sea que le confiere su singular interioridad– y esta tentación del afuera que le designa el mundo y parece prohibirle todo repliegue sobre sí misma.

Por otra parte, la propia metáfora del repliegue, la acusación de solipsismo o, inversamente, la tentación de la salida, se aplican a veces y conforme a los artículos o a los panfletos, a unas estéticas de lo más contradictorias o bien se atribuyen a una sola forma literaria. Esteban, cercano a Bonnefoy, ha librado batalla contra la excarnación de la poesía: «Es extraño pero explicable desde varios puntos de vista, que la poesía francesa, después de haber rechazado el fundamento moral de una religión convertida en simple dogma, se ha encontrado amurada dentro de otro dogma, más difícil de transgredir, porque es, de alguna manera, inseparable de su misma naturaleza, y que tiene su lugar en las

[24] *Charles Baudelaire:* Oeuvres complètes, *edición de Claude Pichois, Gallimard, Pléïade, Paris, 1975, p. 276.*

[25] *Michel Deguy:* Poèmes de la presqu'île, *Gallimard, Paris, 1961, p. 115.*

[26] *Michel Deguy:* L'énergie du désespoir ou d'une poétique continuée par tous les moyens, *PUF, Paris, 1998, p. 116. De hecho, esta fórmula insiste como un motivo conductor en todos los libros de Deguy.*

palabras. Como si entre la tentación discursiva de la lengua y la vocación, sobre todo retórica, de la prosodia, no quedara ya abierta la tercera vía, la del surgimiento de la existencia de las cosas en el interior de los Signos»[27].

El poeta y crítico reclama entonces «sumergirse sin más en la onda opaca de lo elemental»[28]. De hecho, los posibles encierros son diversos. Mientras en las polémicas se tiende a denunciar el encierro del otro, para aclarar el debate, convendría distinguirlos. Hay cinco encierros o solipsismos:

- el encierro académico, que concibe la poesía conforme a las normas surgidas de las bellas letras y no acepta poemas que no reproduzcan hasta el infinito los modelos conocidos;
- el encierro lírico, que clausura al sujeto dentro de sí mismo y, so pena de narcisismo, impide la expresión de sus emociones, sus ideas, etc, conforme a un modelo romántico que se reconduce incesantemente;
- el encierro formalista en el lenguaje, heredado de cierta lectura radical de Mallarmé a favor del ejercicio textualista que construye una oscuridad homóloga frente a la oscuridad del mundo;
- el encierro sublime en una concepción de la poesía como verdadero lugar que aspira a reinstituir lo sagrado o, como prefiere Bonnefoy, a recomenzarlo;
- el encierro dadaísta en una suerte de *verbigeración* o solipsismo de la no-lengua, *zaoum* o *escriptoseminalograma* (cf. Guyotat) que, entendiendo atrincherarse en el lenguaje, se atrinchera frente al lenguaje en tanto lo supone fraseado y posible partición.

Se ve que esta enumeración muestra cómo toda opción estética produce un encierro porque lo es en potencia, ya que todas las vías de la poesía aparecen aquí reunidas; lo que amenaza a las estéticas de solipsismo es la mayor o menor radicalidad de sus aplicaciones, la firmeza con que la poesía se atrinchere. La efracción es el modo de resistencia por el cual una estética se protege de su propio extremismo, por el cual se expone, corre el riesgo del mundo y asume su lengua, más que imponerse al mundo. A distancia de estas clausuras, en efecto, los poetas,

[27] *Claude Esteban:* Critique de la raison poétique, *Flammarion, Paris, 1987, p. 231.*
[28] *Jacques Dupin:* Dehors, *Gallimard, Paris, 1975.*

y no los menores, hacen la experiencia de la ruptura, atentos a la potencia convocatoria del afuera. El nombre que enseguida se me ocurre es el de Jacques Dupin, que así titula uno de sus poemarios[29] y jamás clausura el poema, pacto frágil, con una de las certidumbres antes enunciadas. Su obra es emblemática de una exhortación que influye en la poesía de la segunda mitad del siglo XX y que sigue trabajando en la actualidad.

La irrupción del afuera

Efracción, en el vocabulario de la policía y las compañías de seguros, significa penetración sin permiso y por la fuerza en un espacio privado, la Ciudad Prohibida. Efracción es, entonces, la violencia hecha a la poesía que la obliga a aceptar lo que le resulta más extraño, «el turbador tumulto del presente» que Baudelaire asigna a la modernidad. Lo que Deguy ha denominado la circunstancia: «El poema toma las cosas sobre el terreno, en la circunstancia, y atestigua lo que ellas nos producen»[30]. La circunstancia es lo que existe alrededor. La poesía ocupa un lugar en ese alrededor, lo acepta o se deja penetrar por él. La cuestión es saber de qué es poesía, la poesía. ¿Con qué poemática se hace hoy un poema? Este parece ser el problema, al menos si se juzga por las exclusiones antes explicadas y las inclusiones correspondientes, tanto como las polémicas que suscita.

Entonces: la escritura se sustenta en una paradoja: se apropia de una experiencia del afuera, la reitera en otro espacio, verbal, dándola a percibir, a su vez, no directamente en su simulacro sino por la mediación del texto. La experiencia poética es fenomenológica pero la sensación no pertenece al orden de las palabras. Permanece, escribe Deguy[31], absolutamente prohibida al texto. El afuera es un depósito inconvertible. El afuera se prueba por la separación: doble separación, del sujeto ante la exterioridad del mundo, de la cosa ante el lenguaje. Los poetas que se instalan en esta tensión lo proclaman: Dupin, cuyos libros *Trepar, La quemadura, Afuera, Una apariencia de ventilete, Achancrado, Separación*, etc., proclaman todos, desde sus títulos, la necesidad de aper-

[29] *Ver nota anterior.*

[30] *Michel Deguy: «Ça par exemple», en* Le Nouveau Recueil, *n° 39, junio-agosto de 1996, pp. 107-111.*

[31] *Jacques Réda:* Les ruines de Paris, *Gallimard, Paris, 1977; Michel Deguy:* Spleen de Paris, *Galilée, Paris, 2001.*

tura; pero también *Las ruinas de París* de Jacques Réda o *El esplín de París*, el de Baudelaire o el de Deguy, y tantos otros. Entonces ¿cuál es la amenaza contra la cual se levantan algunos? Sin duda, la intrusión de eso que Deguy llama lo cultural en el poema: escapar a las presiones de la imagen publicitaria, denunciar la materia «cultural» omnipresente y difusa y, paradójicamente, acapararla. O proponer su apropiación por el cuerpo mismo de la poesía. O bien, introduciéndose en ella, someter la poesía al dominio feudal que la rige y la regirá cada vez más.

Deguy tiene otras fórmulas para esto: «La relación con el evento, en el afuera de la lengua, con la circunstancia (Mallarmé) tú la denominas presión» responde a Bernard Noël[32]. «El peligro que nos amenaza es menos el de un control de la razón que el de un fácil mimetismo o mímica por la cual las artes (su posteridad etiquetada como pintura y poesía o música y cine, etc.) copian o captan de lo real con alta fidelidad y hacen un espectáculo con el caos por medio de unos instrumentos muy simples aunque ebrios de tecnología. Bochinche, desguace, explosión e implosión...Megas y decibelios en lugar de comparaciones y énfasis, el ultrasonido en lugar de la hipérbole o de la cláusula...» (cit., p. 17).

La crítica advierte en *La razón poética* dos fenómenos simultáneos: la necesidad de no encerrarse en sí mismo a pesar de la amenazante presión de algo real pero desfigurado por erigirse en representación de sí mismo como espectáculo, lo que conduce a la poesía a ser eco y desfiguración de sí misma, o sea a privarse de las figuras que la constituyen y la sostienen.

De estas prácticas conocemos algunos ilustres ejemplos históricos: Apollinaire y las vanguardias, y acaso también el surrealismo evocado por Deguy: «El modelo es más bien el de comienzos del surrealismo. Irrupciones, intrusiones, molestias. Y, desde luego, Breton que se casa con su tiempo desde la poligamia, como Desnos. Y descubriendo la propaganda, como se la llamaba antes que publicidad, se infiltran culturalmente, antes de lo cultural, que ellos contribuyeron a inventar».

La irrupción del afuera en la poesía es a la vez un anhelo y una amenaza que se encuentran tanto en las actitudes contemporáneas como en las prácticas históricas, atestiguadas por la misma historia de la poesía. La cuestión es saber hasta qué punto el poema puede experimentar la trivialidad. Es una cuestión de grado y de evaluación. Se aclara por medio de un fenómeno inherente al gesto artístico que transforma –¿transfigura?– aquello de lo que se apodera.

[32] *Michel Deguy:* La raison poétique, *Galilée, Paris, 2000, p. 16.*

La escritura oblicua de la poesía

La poesía no es ni una práctica formal que se verifica como tal conforme a unas normas que obedece o contradice, ni el mero receptáculo de contenidos específicos, sino la improbable conjunción de una forma y un material que se inventan mutuamente. Una manera y una materia indisolublemente ligadas. Las relaciones entre la poesía y el exterior no pueden tampoco ser pensadas ni en términos de respeto o falta de respeto a un lenguaje supremo ni en términos de cualidades propias del fondo temático. El poema dice otra cosa. Es, dice Deguy, esa otra cosa que se dice de la cosa. Al decirlo de otra manera, dice otra cosa con la misma cosa. Así, por ejemplo, cuando Antoine Émaz transcribe en diez páginas de *RAS* unas frases que ha escuchado decir a unos ancianos, las da a escuchar de manera diferente. El más banal de los tópicos resuena allí como la palabra inaudita de las miserias y las fatigas. No se trata de acudir a lo patético para dejar entrever su humanidad[33]. Esta escritura se instala en el rasero de las cosas sin más reivindicación poética que la de hacer escuchar unas palabras cotidianas que lo cotidiano ignora.

Igualmente, estos intentos, bajo los nombres de poesía blanca o minimalista, de lengua neutra, nombres que a veces los agobian, que tratan de no decir nada de lo que dicen, dicen asimismo otra cosa, sin decirla. La dicen cuanto más aparentan una ausencia de figura. Una vez más, es Deguy quien lo muestra: se trata de la presencia de una figura ausente, aposiopesis o reticencia, o rechazo, si se prefiere. Estas formas pronuncian el rechazo de lo que no son y que acusan por contraste. Así, por ejemplo, este monostiquio de Joseph Guglielmi, sin puntos ni mayúsculas, comentado por Emmanuel Hocquard: en el patio plátanos cinco.

En efecto ¿hay algo más chato? Sin embargo, Hocquardt muestra que el poeta juega a la sinceridad (de hecho, la lógica perceptiva, ya que no está aquí en juego la moral) contra la corrección gramatical. El monostiquio obedece a la fenomenología de la percepción: se ven el patio y los plátanos, antes de contarlos. En el aparente ascetismo al cual se limitan estas prácticas, también manifiestan unas observaciones críticas que deshacen la gramática y el orden, la Ley, que supone o se impone al mundo y a la experiencia. Afirman, ciertamente, algunas re-

[33] *Antoine Émaz:* RAS, *Tarabuste, Saint Benoît du Sault, 2001, pp. 82-91. El título va en mayúsculas, como para mostrar que no hay nada que señalar y, en consecuencia, todo por descubrir.*

nuncias: rechazo de toda cargazón, ornamento, estética y, sobre todo, manifiestan otra relación con la lengua, que es necesario someter a nuevas leyes. De todas maneras, reivindican cierto estatuto duchampiano del poema, que sería una presentación sin representación, pues esta poesía se ignora como representación, como puesta en escena, o finge ignorarlo. Hace arte, hace libros con la común inestética de la experiencia. Haciéndolos, se apoya en la consciencia cultural de lo que rechaza.

Pasa lo mismo con el rechazo del lirismo en Ponge, el cual, decidiendo tomar el partido de las cosas y tener en cuenta las palabras, publica el estado de la cuestión de sus poemas, el movimiento de su *poiesis*, donde se registra el propio trabajo de un sujeto que busca, escoge y acumula, que fecha su trabajo y lo sitúa: en Chambon-sur-Lignon, junto al prado o al bosque de pinos. Y se sabe qué poemas está escribiendo. Escribe una suerte de diario del texto, de su génesis, pero también de quien lo escribe, algo como unas didascalias improvisadas, pero nada taciturnas, para espesar el tiempo que fue y darle consistencia. Se diría, por la misma razón, que *Para un Malherbe*, que celebra el apartamiento del sujeto, no cesa de retornar a él[34]. Lo hace retornar, por un costado, por medio del otro y del trabajo que suscita y que se retoma. Autobiografía oblicua y reventada, antes de que Jean-Pierre Richard, leyendo *Vidas minúsculas* de Pierre Michon, propusiera la denominación[35].

Oblicuo es el sentido del poema que «presta atención a las frases en las frases, con una mirada oblicua sobre las cosas» escribe Deguy[36]. Toda poesía es un desvío y un método. Oblicuo es Loxias, uno de los nombres de Apolo en una lengua antigua. La relación oblicua con las cosas funda la estética. «Poesía es una manera de escuchar viendo. Que reclama y presta palabras a las cosas (...) una atención TRANSVERSAL con cierta lentitud». Es decir también, inversamente, que la estética no se consume jamás en un olvido de las cosas, que la frase, en su fraseo, por textual que sea, lo más experimental del textualismo, conserva esta oblicuidad que hace a la mundanización del mundo (cf. Deguy) en el ángulo de la mirada, y que la frase más chata, la más servilmente devota de las trivialidades del mundo, hace de sus palabras

[34] *Francis Ponge:* Pour un Malherbe, *Gallimard, Paris, 1965.*

[35] *Jean-Pierre Richard:* L'état des choses, essais sur huit écrivains d'aujourdhui, *Gallimard, Paris, 1990, p. 87.*

[36] *Michel Deguy: «Je-tu-il» en* Modernités, *n° 8, 1996, pp. 287-297.*

una actuación que no puede considerarse neutra. El orinal, la rueda de la bicicleta, la pala de la nieve están hoy en los museos, como los zapatos de Nathalie Quintane en las bibliotecas[37]. Al hacer efracción en el poema, en el texto, lo real pierde irremediablemente algo de su constitutiva trivialidad.

Traducción: Blas Matamoro

[37] *Nathalie Quintane:* Chaussure, *POL, Paris, 1997.*

Propiedad intelectual y creación artística a la luz de la teoría literaria

David Viñas Piquer

Hacia 1936, el que puede ser considerado como principal investigador de la Escuela de Praga, Jan Mukarovski, estableció la célebre distinción entre la obra como *artefacto* (es decir: como mero significante a la espera de que se le otorgue algún significado) y la obra como *objeto estético* (resultado de haber otorgado ya alguna interpretación al artefacto). Esta distinción se mostró especialmente operativa para explicar el fenómeno de la variabilidad en la valoración estética, pues un mismo artefacto puede ser convertido en distintos objetos estéticos dependiendo de las circunstancias en las que es interpretado: dependiendo del sistema de normas histórico-culturales de cada época concreta, de los cambios producidos en el marco social, de la competencia del lector, y de otros factores externos a lo que en términos formalistas se denominaba *la obra en sí,* fórmula que pretendía resumir una tendencia investigadora declaradamente inmanentista. Obviamente, lo que Mukarovski quería destacar era que la obra artística, como todo signo (recuerden que sus investigaciones se inscriben en el marco de la semiótica), no tiene sólo una función estética o poética (la analizada por los formalistas rusos; especialmente por Jakobson), sino también una función comunicativa (Mukarovski, 1977: 81). Y hoy sabemos, sobre todo gracias a los avances de la pragmática lingüística, que el esquema básico de una situación comunicativa establecido por Saussure –un emisor que envía un mensaje a un receptor y éste lo descodifica y responde después con otro mensaje– es una simplificación excesiva de la realidad, ya que lo que verdaderamente ocurre es que, desde la primera palabra del emisor, el receptor empieza a reaccionar de algún modo (con gestos, con interrupciones, etc.) y esa reacción condiciona absolutamente lo que el emisor va a seguir diciendo, además de que éste habla siempre previendo la reacción del receptor, de modo que la comunicación no es un juego de codificación y descodificación por turnos, sino, claramente, un proceso de interacción (Reyes, 1994: 52-53). Trasladadas estas nociones al campo de la literatura invitan a entender

el texto literario no como un acto de comunicación unidireccional, sino interactivo, con la presencia tanto de la voz del autor como de la del lector (aparte de otras muchas voces que pueden resonar en su interior), lo que confiere a la comunicación literaria un carácter dialógico. La pregunta, claro, es: ¿cómo se incorpora esa voz ajena, la voz del lector, en el enunciado creado por el autor? Cualquier intento de responder a esta cuestión pasa por tener muy presente la especificidad de la comunicación literaria que, al caracterizarse por su carácter diferido, hace que el circuito de la comunicación normal se disgregue en dos segmentos autónomos: el autor ante la obra en primera instancia y, siempre en un momento posterior, la obra frente al lector (Segre, 1985: 12).

En el primer caso, la voz del lector sólo puede quedar incorporada si es el propio autor quien la incorpora siguiendo lo que Bajtin denominaba la «orientación hacia el oyente», fenómeno con el que se refería a la orientación que el hablante da a sus palabras pensando ya en quien va a escucharlas, es decir, pensando en un destinatario concreto cuya imagen condiciona entonces directamente la fisonomía del enunciado. En el ámbito de lo literario, quizás lo más acertado sería hablar de un lector que existe sólo como mera «potencialidad», lo que Genette denomina un *lector virtual* (1998: 103), pues nunca puede tenerse la certeza de quién va a leer verdaderamente la obra; ni siquiera cuando se escribe pensando en un destinatario concreto puede asegurarse que vaya éste a leer efectivamente el texto: algo podría llegar a impedirlo. La muerte, por ejemplo.

No es cosa de discutir ahora si resulta o no verosímil que se escriba una obra pensando en un lector o en unos lectores concretos; basta reconocer –para lo que se pretende aquí sugerir– que, al configurar la obra de un modo determinado, todo autor está formando una imagen de sus lectores o, más exactamente, una imagen del tipo de lector que el texto necesita para funcionar. De ahí, precisamente, que Wayne Booth (1974) o Michel Charles (1977) se dedicaran a analizar los mecanismos retóricos utilizados por los escritores para guiar al lector en su recorrido por el texto, o, dicho, con otras palabras, para tratar de controlar la lectura que debe hacerse de sus obras, como si en el fondo todos soñaran con ese *lector modelo* del que hablaba Umberto Eco, un lector capaz de moverse en la descodificación exactamente igual a como se movió el autor en el momento de la codificación (Eco, 1993: 79-80). *Lector virtual* y *lector modelo* coinciden, en esencia, con el *lector implícito* de Wolfgang Iser: en definitiva, se trata de recordar que la recepción está prevista en la estructuración misma de la obra li-

teraria, que todo texto tiene una *estructura apelativa*, que pide a gritos un lector sencillamente porque lo necesita para existir (Iser, 1987: 68). «¿Qué es un libro que no se lee?, se preguntaba Maurice Blanchot en *El espacio literario*, y él mismo respondía: «algo que todavía no está escrito» (1992: 180-181). Así que no es sólo que el autor incorpore en su obra la voz del lector al pensar explícitamente en él o al dibujar su imagen mientras escribe, sino que sin esa voz ajena no existiría la propia. Si, como aseguraba Roman Ingarden (1998: 392 y ss.), una de las características esenciales de las obras literarias es su indeterminación, parece obvio que el autor nada dice hasta que otro acude al texto y lo completa rellenando sus inevitables omisiones. Toda narración implica movimiento, por lento que éste pueda ser, de donde se infiere que contarlo todo es imposible: hay que omitir detalles o dejar de ser narrador. Será luego el lector –coautor entonces– quien complete lo incompleto, actualizando así uno de los significados posibles (también podría decirse: coherentes) del texto. Es lo que daba a entender Jean-Paul Sartre cuando decía que «la operación de escribir supone la de leer como su correlativo dialéctico» (1990: 70-71).

Con lo que hemos entrado en el segundo segmento autónomo de la comunicación literaria, ya no el que muestra el acto configurativo de una obra (la presencia del autor frente a su texto), sino el que muestra el acto refigurativo: el del encuentro entre texto y lector (Ricoeur, 1987). Un análisis fenomenológico de la lectura, un análisis que se centre en el despliegue del texto en la conciencia del lector, demuestra que el significado de una obra literaria depende de un equilibrio entre el abanico de posibilidades de actualización previstas en la misma estructura textual –¿hará falta recordar que un texto puede tener varios significados, pero no cualquier significado?– y lo que cada lector, dependiendo de su circunstancia (de sus experiencias, de sus prejuicios, de su ideología, de sus aptitudes, etc.), aporta a la lectura. No hay que olvidar que durante el proceso de concretización que se lleva a cabo al rellenar las lagunas o espacios vacíos del texto (los *puntos de indeterminación* de que hablaba Ingarden), el lector incorpora su subjetividad en lo que lee. El equilibrio al que se ha aludido se da, pues, entre lo que el texto propone, y lo que el lector es capaz de aportar. Y equilibrio aquí significa diálogo. Con lo que resulta evidente que la comunicación literaria posee ese carácter dialógico al que se refería Bajtin. Dialógico; es decir: interactivo. No hay un autor que diga algo a través del texto y un lector que escuche lo que se le dice; hay otra cosa: una situación en la que todos dicen. Y el resultado final es que no hay resultado final; lo que hay es la apertura del texto a múltiples sentidos.

Por otra parte, lo que el autor quiere decir –eso a lo que se suele denominar la *intentio auctoris*– es sólo una parte de lo que dice: también dice cosas sin querer y, por extraño que suene, dice lo que dice. Lo que decimos (el significado literal), lo que queremos decir (el significado intencional) y lo que decimos sin querer (espacio en el que la crítica psicoanalítica entra con más o menos acierto) son las tres dimensiones de la comunicación lingüística (Reyes, 1994: 43 y ss.). Pasar de una a otra supone, siempre, un acto hermenéutico: del significado literal al intencional, por ejemplo, se pasa a través de inferencias pragmáticas especialmente atentas al contexto situacional –auténtico agujero negro de las teorías deconstructivas– en el que tiene lugar la comunicación.

Tenemos, pues, que el autor no dice sólo lo que quiere decir y que, además, dice siempre con ayuda de otro: el lector. No es extraño, pues, que en 1968 Roland Barthes declarara: «el nacimiento del lector se paga con la muerte del Autor» (1987: 66). Decretada esta muerte, deja de tener sentido la idea de que las obras tienen un único significado (el que se corresponde con la *intentio auctoris*) y gana terreno otra idea, la de que el texto es un «tejido de citas» porque lo que el escritor hace, lo que se limita a hacer, es mezclar escrituras anteriores y configurar así un discurso en el que termina perdiéndose toda identidad. Al fin y al cabo, utilizar palabras prestadas –como destacó Bajtin– es hablar, pero también es ser hablado, dejar que intenciones e ideologías ajenas se adhieran a las palabras propias. Por eso un escritor puede llegar a sentir lo que Harold Bloom denominó la *angustia de las influencias*, que es en gran medida la angustia de comprobar cómo se pierde la paternidad del texto y queda ésta desplazada desde el autor a la tradición literaria. A este desplazamiento aluden, más o menos explícitamente, quienes hablan del fenómeno de la *intertextualidad*, concepto introducido por Julia Kristeva en un artículo de 1967 tras desocializar –como hizo también Todorov– la noción de *voces enmarcadas* manejada por Mijail Bajtin (Zavala, 1991: 137). Traiciones aparte, la naturaleza polifónica del lenguaje destacada por Bajtin fue siempre respetada y así se insistió en la presencia inevitable de la voz ajena en la propia voz, que era, de hecho, insistir en que en cada nueva obra resuenan ecos de obras anteriores, con lo que se venía a corroborar la observación realizada por T.S.Eliot en su célebre ensayo «Tradition and Individual Talent» acerca de la existencia simultánea («a simultaneous existence») de todas las obras de la tradición literaria (Eliot, 1950: 49).

Llegados a este punto, cabe plantearse con qué derecho puede un autor reclamar la propiedad de sus obras si resulta que éstas sólo pue-

den ser creadas en compañía, a partir de lo ya creado: citándolo, imitándolo, plagiándolo, parodiándolo...; en definitiva: dialogando con la tradición. El resultado de esta creación que es siempre re-creación sólo puede ser una autoría colectiva y, por tanto, en gran medida anónima. No hay un autor original porque no hay origen, como tampoco puede haber fin. La idea de un texto definitivo pertenece a la religión o al cansancio, dijo un poeta que encabezó uno de sus libros con el siguiente epígrafe:

«Si las páginas de este libro consienten algún verso feliz, perdóneme el lector la descortesía de haberlo usurpado yo, previamente. Nuestras nadas poco difieren; es trivial y fortuita la circunstancia de que seas tú el lector de estos ejercicios y yo su redactor».

Observen: su redactor, no su autor. Los versos felices no se inventan; se usurpan. ¿De dónde?: de la tradición literaria, donde estaban ya en potencia, previstos de algún modo. Qué más da que sea un poeta u otro quien los extraiga de allí. Lo insinuaba Borges en 1923 como lo insinuaba Paul Valéry en 1938 al escribir: «La historia de la literatura no debería ser la historia de los autores y de los accidentes de su carrera o de la carrera de sus obras sino la Historia del Espíritu como productor o consumidor de literatura. Esa historia podría llevarse a término sin mencionar un solo escritor».

Esto último es lo que ocurre precisamente en el imaginario planeta Tlön, donde –nos dice el narrador del conocido relato de Borges– «es raro que los libros estén firmados. No existe el concepto de plagio: se ha establecido que todas las obras son obra de un solo autor, que es intemporal y es anónimo».

Vuelvo a mi pregunta: ¿con qué derecho puede alguien reclamar la propiedad intelectual de su creación artística? ¿Con qué derecho puede hacer eso un escritor si resulta no sólo que escribe su obra siempre en compañía y que además lo escrito sólo adquiere sentido –algún sentido– cuando el lector lleva a cabo su interpretación creativa, borrando así los límites entre escritura y lectura, y demostrando, en definitiva, que el momento más insignificante en la vida de una obra literaria es el de su génesis? Si a lo dicho le sumamos la naturaleza dual (consciencia e inconsciencia) del ser humano (y recordando a Stevenson cabría matizar: por lo menos dual), comprenderemos que la comunicación no es un acto enteramente voluntario y consciente, con lo cual ya no es sólo que reclamar para la propia voz algún privilegio sea algo discutible, sino que habría que empezar por saber qué reconoce cada uno de sí mismo en su propia voz. Como diría Paul Ricoeur, no es tanto un pro-

blema de individuación como de identificación lo que está en juego; es decir, se trata de una cuestión que nos conduce directamente a la noción de *ipseidad* o del sí-mismo (Ricoeur, 1990: 67), y que en gran medida recuerda el ejercicio de autoafirmación que, siempre a partir de un problemático yo observado en su esencial inestabilidad, lleva a cabo Montaigne en sus *Ensayos*. Teniendo en cuenta lo planteado hasta aquí, invocar al autor deviene una postura abusivamente logocéntrica, a menos que se modifique la noción tradicional de autor por otra distinta: plural y, a la vez, anónima.

Y ya adelanto que, por extraño que parezca, este cambio no es incompatible con la noción de originalidad. Tal y como lo entendemos hoy, este concepto es sobre todo –aunque detrás esté Montaigne y toda la cultura humanista del Renacimiento marcando en gran medida los orígenes de la subjetividad moderna– una invención de los románticos, con su culto al yo, a la individualidad, y por tanto con la inauguración de lo que acertadamente el sociólogo norteamericano Christopher Lasch denominó en 1979 la «cultura del narcisismo», pero la necesidad de innovar, de aportar algo a la tradición, es, muy probablemente, de naturaleza antropológica: habrá existido siempre. Podría demostrarse con los trovadores, pensando en el deseo que estos poetas sentían de que su originalidad fuera reconocida y apreciada por el público, y sería fácil demostrarlo también con los poetas petrarquistas de los siglos XVI y XVII, muchos de los cuales, pese a situar el principio estético de la *imitatio* (que fue sobre todo una imitación compuesta o ecléctica) en el centro de su actividad creativa, consiguieron demostrar su agudeza y arte de ingenio expresándose en una lengua poética que dejaba márgenes muy poco generosos a la originalidad, dado que llegó a alcanzar un alto grado de topificación, tanto temática como expresiva. En estas condiciones, ser original suponía un auténtico desafío: significaba ser capaz de desautomatizar (como dirían los formalistas rusos) el material heredado, de iluminarlo con una nueva luz, lo que se consiguió no a partir de una invención, sino de una intensificación de recursos que desembocó en el fenómeno del culto a la oscuridad poética, un fenómeno que había sido ya tratado por Boccaccio en los dos últimos libros de su *Genealogía de los dioses paganos* (1360). Es sólo un ejemplo de cómo la tradición y el talento individual (otra vez Eliot) no sólo pueden ir perfectamente de la mano, sino que, en rigor, es imposible que se suelten. A menos, claro, que uno de los dos –y todos sabemos cuál– se arriesgue a precipitarse en el vacío y se pierda para siempre. El poeta petrarquista sabía –de ahí la célebre imagen de la abeja que liba en

múltiples flores para elaborar la propia miel– que petrarquizar significaba elaborar un estilo propio a partir de los mejores versos leídos; por eso, aun sintiéndose enteramente responsable de su poema, reconocía sus deudas y, sobre todo, presumía de ellas.

Podríamos ir más atrás y recordar que incluso en el sistema de la retórica clásica, donde la noción de *inventio* era más extractiva que creativa, se observa cómo luego, en el nivel de la *dispositio* y de la *elocutio*, el orador trataba de mostrarse original para llamar la atención de su auditorio y llevarlo hasta donde le interesaba, que es la maniobra básica de toda persuasión. Conseguido su propósito, el orador volvía a preparar su próximo discurso recurriendo al depósito de lugares comunes que le brindaba la tradición. Otro ejemplo, pues, de creación –y creación original– en compañía.

Claro que queda otra opción para poder seguir hablando del autor sin necesidad de pensar en una autoría colectiva. Consiste en limitar la figura del autor a una función textual. Y digo «textual» porque, desde esta perspectiva, se entiende que es el texto el que apunta a esa figura que sólo en apariencia está fuera de él y lo precede; es el texto el que contiene en sí mismo una serie de signos que reenvían al autor. Esta opción a la que me refiero es la que en gran medida siguió Michel Foucault en un célebre ensayo titulado «¿Qué es un autor?», publicado en 1969 –significativamente un año después del no menos famoso ensayo de Roland Barthes «La muerte del autor». Foucault se refiere allí a la figura del autor no en términos tradicionales –no a lo Sainte-Beuve, por ejemplo, pensando en un creador genial–, sino con la intención de mostrar el peculiar modo de existencia, circulación y funcionamiento de determinados discursos –entre los que cabe destacar los discursos literarios– dentro de una sociedad. Dice Foucault, tras señalar los principales rasgos característicos de lo que denomina la «función-autor», que desde que en el siglo XVII o XVIII el anonimato literario se hace insoportable, se ponen en funcionamiento ciertos mecanismos de construcción del autor, y entre las razones que llevan a activar esos mecanismos se cuenta –parece sugerir Foucault (1983: 205 y ss.)– la de limitar la excesiva multiplicación de significaciones de un texto. De manera que la «función-autor» viene a ser un principio de economía en la proliferación del sentido, lo que significa el reconocimiento de un límite a la apropiación del texto por parte del lector. El autor, por tanto, no ya como garantía del sentido, sino como límite al protagonismo excesivo del lector y sobre todo como límite –diríamos– a ciertos excesos estructuralistas y deconstruccionistas que abren las puertas a la libre manipulación y descomposición de las obras literarias.

Con esta reivindicación de la figura del autor, puede plantearse de nuevo la cuestión de la especificidad de la comunicación literaria y decir que se trata de un proceso comunicativo no sólo entre autor y texto y, luego, entre texto y lector, sino también entre autor y lector: ambos se comunican a través del texto, aunque se trate de una comunicación separada en el tiempo y en el espacio. Lo que ocurre es que el autor proyecta en el texto, mediante una serie de complejas identificaciones positivas o negativas con lo que dice el narrador y lo que dicen los personajes (o con lo que dice el yo poético, en el caso de la poesía), una imagen más o menos fiel de sí mismo, y el lector reconstruye mediante el acto mismo de la lectura esa imagen o figura del autor, entendido éste como principal sujeto enunciativo del texto. Es así como aparece, siempre durante la lectura, el autor en la obra. Y lo cierto es que puede plantearse esto sin descuidar en absoluto la conocida advertencia de Roland Barthes: «*quien habla* (en el relato) no es *quien escribe* (en la vida) y *quien escribe* no es *quien existe*» (1970: 34). Tres instancias distintas quedan establecidas con estas palabras: la del narrador, la del autor real, y la de una categoría intermedia a la que en 1961 Wayne Booth denominó el autor implícito y que Pozuelo Yvancos (1992) y Darío Villanueva (1991) han desarrollado algo más al establecer la diferenciación entre autor implícito representado y autor implícito no representado. Está claro que formulado así: autor real, autor implícito, autor implícito representado, autor implícito no representado, narrador.... despierta en cualquiera ciertos recelos y surge de inmediato la tentación de decir lo que dijo Genette al respecto: «demasiada gente para un solo relato» (1998: 96); sin embargo, bienvenidos sean todos esos conceptos si vienen a clarificar (y a eso vienen; otra cosa es que lo logren) el estatuto comunicativo especial que tiene lugar en el ámbito de lo literario y, sobre todo, si con ellos se evitan ingenuos cruces de la barrera de la ficcionalidad. Centrémonos ahora sólo en uno de estos conceptos, el del autor implícito, por ser sin duda el que más se acerca a las sugerencias deslizadas por Foucault cuando comenta la construcción del autor a través del texto.

En *The Rhetoric of Fiction*, explica Booth que todo novelista, al escribir, deja «una versión implícita de sí mismo» en el texto, una versión que no tiene por qué coincidir con la que deja en sus otras obras ni, por supuesto, con su personalidad real (1974: 66-67). «Tal como las propias cartas personales implican diferentes versiones de uno –afirma Booth (1974: 67)–, dependiendo de las diferentes relaciones con cada corresponsal y del propósito de cada carta, así el escritor se manifiesta

con un aire distinto según las necesidades de cada obra». Este «segundo ego» del autor, diferenciable tanto de «quien existe» como del narrador, es el que da paso al concepto de autor implícito o implicado, que se manifiesta mediante las elecciones lingüísticas, mediante los recursos estilísticos empleados, mediante los temas tratados y, sobre todo, mediante el tratamiento que se da a esos temas, pues esto revela sin duda alguna ideología, alguna visión del mundo. En definitiva, puede decirse que el estilo del texto y la ideología que expresa son las marcas del autor implícito. De hecho, Booth acuñó este concepto para poder comentar la ideología desde la que está configurado un texto sin necesidad de pronunciarse sobre aspectos de la biografía real del autor. De modo que en gran medida este concepto surge como reacción contra los excesos del biografismo, pero también contra los excesos formalistas en la crítica literaria.

Lo cierto es que, así como parece haber un acuerdo unánime en la pertinencia de la distinción entre la instancia autorial y la instancia narrativa, la postulación de esa tercera categoría del autor implícito ha sido con frecuencia motivo de discusión. Genette, por ejemplo, dedica algunas páginas de su *Nouveau discours du récit* a demostrar lo innecesario de esa instancia intermedia que vendría sin motivo alguno a descargar de sus responsabilidades ideológicas y estilísticas al autor real. El crítico francés toma como punto de partida para sus reflexiones la definición del autor implícito «como imagen del autor en el texto» y señala que, dado que «en buena lógica» una imagen posee los mismos rasgos que su modelo, «no merece ninguna mención especial» a menos que se trate de una imagen incorrecta (1998: 97). A continuación indica las dos únicas fuentes posibles de incorrección: una lectura llevada a cabo por un «lector incompetente» o «la actuación del autor (real)» que ofrece en el texto «una imagen infiel de sí mismo» (1998: 98). Este segundo factor –afirma Genette– puede deberse a «la *revelación involuntaria* [...] *de una personalidad inconsciente*» o bien a una «simulación voluntaria» por parte del autor real (1998: 98-99). Lo que ocurre en el primer caso es, según Genette, que el lector de la obra termina por hacerse una imagen del autor más fiel a la realidad que la que el propio autor tiene de sí mismo (recuérdese que es una personalidad inconsciente la que proyecta en su texto) y, entonces, «el *autor implicado* es el auténtico *autor real*», de modo que autor implícito o implicado se convierte en «una instancia inútil» (1998: 99). En cuanto al segundo caso presentado por Genette –el de un autor que voluntariamente ofrece una imagen distinta de su verdadera personalidad–, el narratólogo

francés lo asocia al fenómeno de la ironía, de manera que, una vez el lector ha descifrado el contenido irónico, no tiene ningún problema para hacerse una imagen del autor real. Conviene recordar aquí que el uso de la ironía no deja de ser un ejemplo de acto de habla indirecto, lo que ha llevado a Graciela Reyes a decir que el locutor irónico juega a hacerse el tonto y que su fracaso es que lo confundan con el tonto (1984: 163); es decir, que su interlocutor no sea capaz de entender, a partir de lo que ha escuchado, qué es lo que verdaderamente se le quería decir (por eso Genette habla de descifrar el contenido irónico). Tras estas consideraciones, concluye Genette: el autor implícito es más bien «una instancia fantasma» (1998: 100). Y, sin embargo, poco después reconoce una utilidad al concepto: «el autor implicado es todo lo que el texto nos permite conocer del autor» (1998: 102). En este sentido, sí está dispuesto a aceptarlo –y como una evidencia, además– porque cree que, efectivamente, todo texto fomenta cierta idea del autor, una imagen ideal que merece ser tenida en consideración dejando al margen de los estudios literarios la figura del autor real. Está claro que quienes utilizan este concepto no pierden nunca de vista la dimensión ficticia de los textos literarios. Como está claro que lo que ya Booth venía a indicar es que el autor está en la obra porque no puede no estar, dado que lo escrito reenvía siempre, de diversas formas, al responsable de la escritura, aunque éste se muestre a través de esa escritura distinto a como es en realidad.

El autor implícito es, pues, la imagen dejada por el autor real en lo que escribe, una imagen deducida luego por el lector. Ya no hablamos ni de una individuación ni de una identificación, sino más bien de una imputación: a medida que leemos, imputamos al autor implícito la ideología revelada en el texto (Ricoeur, 1990: 87 y ss.). Esta maniobra propia del acto de leer viene a mostrarnos que, en rigor, ese autor que se nos aparece en la lectura es el único al que podemos referirnos, pero mostrándonos esto, nos muestra también otra cosa: la necesidad que se siente de llenar el espacio que ha dejado vacío la desaparición del autor real en la teoría literaria contemporánea.

Por última vez, regreso a la pregunta que he hecho ya antes en dos o tres ocasiones, la que interroga por la pertinencia de la unión entre los sintagmas «creación artística» y «propiedad intelectual». Como sin duda a estas alturas se habrá advertido, no se trata de una pregunta a la que pretenda responder; es sólo una pregunta que quiero formular. Se escribe siempre a partir de lo ya escrito. Al escribir, se dicen cosas que quieren decirse, pero también otras que no quieren decirse y que, sin

embargo, pueden ser leídas. Hasta que alguien lee lo escrito, nada está escrito. A partir de lo que lee, el lector construye al autor, porque uno dice, pero también es dicho por lo que dice. Son algunas de las cuestiones que me han llevado a formular la pregunta que quiero formular. Son –todas, me parece– cuestiones que en gran medida trasladan el anonimato esencial del lector –que es siempre «un lector», que es «el que leyere»– a la figura del autor. Y si se acepta este anonimato autorial deja de tener sentido un concepto como el de «propiedad intelectual» en el ámbito de lo literario; de modo que cada vez que alguien, con un acto equivalente al que hacían ya los trovadores cuando proclamaban con orgullo su nombre, reclama hoy, amparándose en los artículos 428 y 429 del Código Civil, sus derechos de autor, contemplados en la Ley de Propiedad Intelectual –significativamente considerada una ley especial que regula un tipo especial de propiedad–, cada vez que alguien hace esta reclamación –decía–, está reclamando algo que buena parte de la teoría literaria le niega y no sólo le niega, sino que, además, implícita en esa negación parece descubrirse una advertencia legal. Algo así como el recordatorio de que, igual que existe una ley que defiende la propiedad intelectual, existe otra que denuncia la apropiación indebida.

Bibliografía

BAJTIN, M. (1989): *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus.

– (1992): *Estética de la creación verbal*, Madrid, Siglo Veintiuno.

BLANCHOT, M. (1992): *El espacio literario*, Barcelona, Paidós.

BARTHES, R. (1970): en *Análisis estructural del relato*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo.

– (1987): *El susurro del lenguaje*, Barcelona, Paidós.

BOOTH, W. (1974): *La retórica de la ficción*, Barcelona, Bosch.

CHARLES, M. (1977): *Rhétorique de la lecture*, París, Seuil.

ECO, U. (1993): *Lector in fabula*, Barcelona, Lumen.

ELIOT, T.S. (1950): *The sacred wood*, London, Methuen & CoLtd.

FOUCAULT, M. (1983): «Què és un autor», *Els Marges*, 27-28-29, pp. 205-220.

GENETTE, G. (1998): *Nuevo discurso del relato*, Madrid, Cátedra.

INGARDEN, R. (1998): *La obra de arte literaria*, Madrid, Taurus.

ISER, W. (1987): *El acto de leer*, Madrid, Taurus.

MUKAROVSKI, J. (1977): *Escritos de estética y semiótica del arte*, (ed. de Jordi Llovet), Barcelona, Gustavo Gili.

POZUELO YVANCOS, J. Mª (1992): *Teoría del lenguaje literario*, Madrid, Cátedra.

REYES, G. (1984): *Polifonía textual*, Madrid, Gredos.

– (1994): *La pragmática lingüística. El estudio del uso del lenguaje*, Barcelona, Montesinos.

RICOEUR, P. (1987): *Tiempo y narración I. Configuración del tiempo en el relato histórico*, Madrid, Cristiandad.

– (1987a): *Tiempo y narración II. Configuración del tiempo en el relato de ficción*, Madrid, Cristiandad.

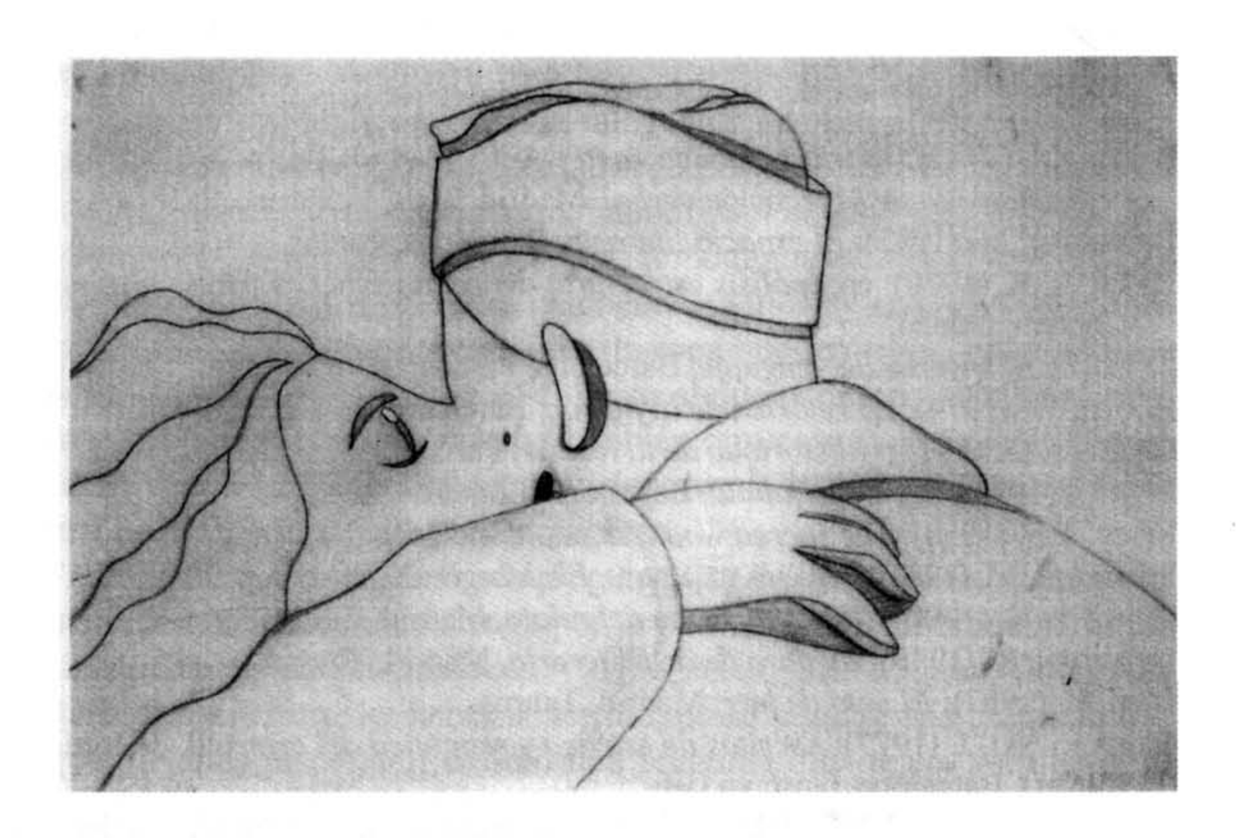
– (1990): *Sobre el individuo*, Barcelona, Paidós.

SARTRE, J-P. (1990): *Situación, II*, Buenos Aires, Losada.

SEGRE, C. (1985): *Principios de análisis del texto literario*, Barcelona, Crítica.

VILLANUEVA, D. (1991): *El polen de ideas. Teoría, crítica, historia y literatura comparada*, Barcelona, PPU.

ZAVALA, Iris M. (1991): *La posmodernidad y Mijail Bajtin. Una poética dialógica*, Madrid, Espasa-Calpe.



Liberation de París 1984, Técnica mixta 36,5 x 56 cm

La autobiografía y la escritura del deseo

Ricardo Fernández Romero

«Si pierdo la memoria, qué pureza», escribió el poeta Pere Gimferrer. «La vida no tiene sentido, los textos autobiográficos sí» escribe Ángel Loureiro (*The Ethics Of Autobiography. Replacing the Subject in Modern Spain*, Nashville, Vanderbilt University Press, 2000, p. 19), como para confirmar que la pureza a la que se refiere el poeta es la de aquellos que jamás se vieron tentados por la necesidad de mostrar una identidad en público, la necesidad de poner orden (es decir, convertirla o perderla en un discurso), y se ven agraciados, por tanto, con la posibilidad de permanecer al margen de la angustia y el deseo que persigue a los que se arriesgan a su puesta de largo en un texto. De su vida escribe el que se sabe impelido a usarla en público. La autobiografía, entonces, es empresa peligrosa por el impulso que orienta la misma hacia ese otro, amable o ingrato, que es el juez que podrá rechazar el yo puesto en juego. Por eso Loureiro habla del componente ético de la autobiografía como conductor de la misma. Por esa medida el texto se llena de sentido y la vida expuesta adquiere el significado del gesto con el que se la juega. Surge ahí un deseo de identidad, el del triunfo en este juego para lograr del otro, y de ese modo para sí, la sanción a un ser extraño, inconsistente fuera del texto; incoherente, paradójicamente, sino es por la cohesión del deseo mismo que lo pone en pie en el papel.

Quizá para aquellos cuya identidad presente sólo puede ser entendida como desposesión es donde la dinámica del deseo de identidad trabaja a fondo y logra, quizá, algunos de los mejores textos autobiográficos en la literatura española. Sin duda porque en ellos el deseo de identidad se manifesta trágicamente como una búsqueda ineludible pero certeramente intuida como imposible; como un proceso de reparación de una herida o catástrofe cuya sutura sólo puede ser discursiva, reservada al ambiguo terreno donde se juega a transplantar lo imaginario al mundo extraliterario de la decepcionante realidad.

Hablamos ahora de los exiliados, para los que la autobiografía se erige como un medio privilegiado de lidiar con su amarga experiencia. Probablemente sea el exilio el lugar por excelencia para la autobiografía, pues el contenido del mismo no es sino la vivencia de un corte ra-

dical con el pasado, con los espacios geográficos, sociales, sentimentales, etc. que han nutrido la identidad hasta el momento previo a la catástrofe. La autobiografía surge entonces como el espejo que revierte no una copia, sino una creación nueva a la que se otorga el ilusionista poder de dilucidar a quien la convoca y suturar al mismo tiempo las divisiones internas a las que se enfrenta el exiliado. En todo caso, el resultado de una autobiografía, sea o no un exiliado su autor, no es una radiografía en primera persona (o no del todo), sino una aspiración condicionada en muchas ocasiones por las carencias del presente, o de los diversos presentes desde los que se revisa o aumenta en sucesivas ediciones el caudal autobiográfico.

La historia de España es pródiga en exiliados. Y la guerra civil de 1936-1939 puede ofrecernos algunos de los más interesantes ejemplos de los que vuelven sobre sí, de los que buscan el arraigo perdido interrogándose, extrañándose a sí mismos en el texto para intentar apropiarse de vuelta el resultado (aunque una vez puesta en circulación ninguna vida escrita sea ya propiedad privada) y sustituir así la vida por el deseo de otra, una supravida, si pudiera decirse así.

Para centrar este breve recorrido por la escritura autobiográfica y el deseo vamos a abordar, por medio de unas breves calas en el gran *corpus* de memorias exiliadas, la escritura del recuerdo surgida en torno a la guerra civil, al exilio vivido en ella o inmediatamente después de ella, mediante los ejemplos de Rafael Alberti, Luis Cernuda y Jacinto Benavente. Los tres escritores, tan dispares entre sí, coinciden en elaborar su respuesta autobiográfica aún inmersos en la vivencia de la herida, con diferentes estrategias literarias, pero unidos por la ruptura, la desposesión, la vivencia de una vida detenida (como detenido está el sentido del tiempo en el exilio) y la necesidad de reelaborar una identidad con la que hacer pie en la nueva orilla (literal o metafórica) en la que por obligación acaban de desembarcar.

Alberti, por ejemplo, en su conocida *Arboleda perdida*, en el primero de sus cinco libros o partes, objeto de nuestro interés en estas páginas, divide tipográficamente su escritura en dos, visualizando la dualidad que lleva al deseo y que señala los límites del mismo, la distancia que tiene que recorrer. De un lado, en cursiva, el ser que escribe desde el París ocupado, amenazado por los nazis, en 1941, derrotadas sus ideas políticas, expulsado no sólo de su patria, sino del espacio literario conquistado: definitivamente desposeído. Una voz, en definitiva, que interroga al ser del pasado, recordado a su vez en el resto del texto, con cuerpo de letra normal. Uno y otro yo no pueden confluir para lograr la

unidad de una identidad no escindida, es decir, coherente, asumible, con un orden propio surgido del proceso de investigación arqueológica como aquel con el que los satisfechos de sí mismos dan cuenta ante el mundo de sí: «así soy –proclaman– y ya desde pequeño, como puedo demostrar, apuntaba a ser el que finalmente he conseguido ser». Pero es esa línea en ascendente progresión, todo lo imaginaria que se quiera desde la altura de la vida en que se escribe, la que no puede establecerse.

De este modo, frente a los practicantes de la profecía autocumplida, a los desposeídos de sí, como Alberti, el deseo les lleva a proyectar un extraño remedio: buscar en el pasado la mejor versión de sí y unirla a su presente detenido en el ensimismado mirarse a sí mismo. En efecto, la continuidad de la vida se ha roto después de la catástrofe, sólo el deseo y su proyectada sutura pueden poner en marcha de nuevo al exiliado que vive en ese insufrible destiempo, como lo llamara una vez Borges, que no es otra cosa que sentir que ninguna actividad puede reanudar el destino atribuido a la identidad hasta hace poco aceptada como la propia, o que se piensa ahora como apropiada. «Me gustaría ser», se dicen los exiliados. Y entonces sueñan:

> ¿Qué llevo hecho en estos meses? ¿Qué he producido? Apenas nada. Sólo he visto morir de hambre y persecución a muchos buenos españoles y alejarse de las costas de Europa a muy buenos amigos. Pero ya hablaré de esto algún día. Los presentes son demasiado duros, demasiado tristes para escribir de ellos. Quiero volver a aquellos otros de mi infancia junto al mar de Cádiz, aireándome la frente con las ondas de los pinares ribereños, sintiendo cómo se me llenan de arena los zapatos, arena rubia de las dunas quemantes, sombreadas a trechos de retamas (*La arboleda perdida. Libros I* [1942] *y II* [1959] *de memorias*, Barcelona, Seix-Barral, 1975, p. 46).

El resultado es un consciente proceso sin fin, en el que el deseo no puede cubrir la distancia entre la realidad y el recuerdo. Y aún podría decirse que el deseo agranda esa distancia al idealizar por contraste el pasado. En todo caso, la contradicción dolorosa inherente en este proceso empapa de encrespada literatura a estos autobiógrafos («Allá donde yo quisiera ir por los aires, no puedo. Rueda por tierra mi cabeza, rebotando tres veces. De los ojos se me escapan relámpagos» (p. 64)) para pasar inmediatamente a pretender sustituir la vida por la literatura desde el momento en que la primera se ha detenido en el destiempo:

> Sólo los niños ciegos, buenos y tontos del colegio no han conocido aquellas horas radiosas, llenas de viento y sales, tembladoras del blanco de las sali-

> nas hacia Puerto Real y la isla, suficientes para empapar toda la vida de una infinita luz azul, ya imposible de desterrarla de los ojos. Cuando me muera, si es que a mi cuerpo no lo manda a la nada una bomba de Europa, que me abran los ojos suavemente; ésos verán cómo se les albean los dedos de espuma de la playa y las uñas de fina arena; y en mis pupilas, igual que dos minúsculos esteros de cristales, redonda y perfecta la bahía, llena de velas gaditanas, con mis ciudades primorosas en círculo, balanceadas de mástiles y chimeneas (p. 47).

Así, las efusiones poéticas a propósito de una playa, de la luz gaditana recordada, son en Alberti el momento en que uno y otro lado (realidad y deseo, presente y pasado) confluyen; pero sólo ahí, en lo imaginario, en el lirismo al margen del mundo puede siquiera aspirarse el contenido de la experiencia del ser del pasado incorporado al presente, pues estos exiliados comprenden a la vez la imposibilidad de ese proyecto (ese «donde quisiera ir no puedo»), lo cual sin embargo no les disuade.

¿Deseo y poesía entonces? En el terreno de la escritura autobiográfica uno y otro elemento de esta ecuación se han usado para dar lugar a textos cercanos a la llamada novela lírica o al poema en prosa. En efecto, ha existido en España una pequeña tradición autobiográfica, caracterizada por el fragmentarismo, la ruptura de la linealidad temporal y, como es de prever, un uso cuidadoso, esmerado, («poético») del lenguaje.

No es el caso de Alberti, a pesar del marcado lirismo de algunos fragmentos, pero sí el de otros poetas o novelistas que afrontan de este modo el exilio (real o simbólico) y el deseo de sutura del mismo a través de la escritura autobiográfica. Es curiosamente un novelista quien inaugura esta tradición en España allá por los años modernistas. En efecto, José Martínez Ruiz en *Las confesiones de un pequeño filósofo* (1904) se transmuta en un Azorín que se sienta a recuperar en morosas viñetas pequeños instantes de tiempo, un tiempo que conectando uno y otro lado de la escritura autobiográfica, el presente y el pasado, interrumpe el discurrir de la vida para situarse voluntariamente al margen. Eternizar el instante, parece ser la divisa, teñida de la nostalgia de saber que en un solo pestañeo esa visión supratemporal desaparecerá. Entonces, la necesidad de construir un tiempo al margen parece llevar a buscar dentro del marco general de la narratividad, necesaria para dar cuenta de una vida, espacios poéticos que la contaminen, que subviertan esa misma narratividad, que la detengan, que espacialicen la vida (en tanto que se busca detener el tiempo) a la búsqueda de un retrato mejor, una versión mejor.

Entre los poetas que han practicado esta forma híbrida, experimental, viene rápidamente a la mente el nombre de Luis Cernuda. En efecto, Cernuda en *Ocnos* reelabora la empresa del deseo al inicio del exilio y mediante el poema en prosa.

La frontera del exilio en la primera versión de *Ocnos* (Londres, The Dolphin, 1942) es la de un yo asomado a su recuerdo, como el niño que fue a los balcones de su infancia, para evocar un pasado quieto, eterno, igual a sí mismo, de tiempo detenido en jardines y patios de Sevilla. El interior de la casa, la naturaleza civilizada del jardín, es el refugio infantil, visto desde la atribulada vida adulta, pero también el espacio desde el que le llegan al niño seductoras notas de la vida urbana, exterior: voces, frases, personajes entrevistos desde el balcón (desafiantes homosexuales, orgullosos de su diferencia). El espacio fronterizo, entonces, donde el deseo da paso a la vivencia de la víspera del acontecimiento, es la encrucijada donde no hay límite para imaginar las innumerables y atractivas consecuencias de una decisión acariciada y aún no tomada, pero a cuyos riesgos, al mismo tiempo, se está a cubierto todavía. En el tiempo detenido del exilio Cernuda vuelve sobre el tiempo detenido de la infancia contrarrestando el recuerdo dichoso del infantil deseo tocado de ansiedad ante el advenimiento de lo desconocido, con la conciencia adulta de vivir arrancado a ese tiempo, a su país, a punto de disolverse en su carencia de identidad en tierra extraña:

> Más tarde habías de comprender que ni la acción ni el goce podrías vivirlos con la perfección que tenían en tus sueños al borde de la fuente. Y el día que comprendiste esa triste verdad, aunque estabas lejos y en tierra extraña, deseaste volver a aquel jardín y sentarte de nuevo al borde de la fuente, para soñar otra vez la juventud pasada (p. 13).

El destiempo de la infancia e incluso el de la juventud era aún una promesa de vida y belleza presentida, pero el poeta, ya caído en la vida, como él mismo escribe, sabe que las virtualidades de esa promesa se han gastado en el roce diario con el dolor de la existencia, de modo que no podrá clausurar el destiempo del exilio y poner en marcha la vida de nuevo. De hecho, el uso de la segunda persona en *Ocnos* recoge esa escisión entre yoes, la distancia irreconciliable, si no es en el sueño, o la literatura. Pero sí al menos logrará trazar un frágil puente con su pasado perdido en tanto que en ese tiempo sin tiempo original la poesía se abrió al niño y al adolescente. Y con la poesía, romántica imagen de sí mismo, un modo de entender la vida en la contemplación,

el apartamiento de todos, en el recogimiento en sí mismo, ya sea en el jardín o absorto, años más tarde, ajeno al bullicio del patio universitario sevillano, ante la tumba de Gustavo Adolfo Bécquer. De este modo se reafirma a sí mismo, y cuando menos queda en pie, a través de la evocación, una firme voluntad de poeta, identidad para el futuro. El poema en prosa pone entonces la narración de la identidad al servicio de esta afirmación de vida en la poesía y por la poesía.

No es esta, sin embargo, la única estrategia en la reflexión personal mediante la cual el deseo puebla la escritura autobiográfica. Así, Jacinto Benavente exhibe y reprime un deseo de identidad (sexual y política) aprisionado bajo las formas más clásicas del autobiografismo y el memorialismo español en *Recuerdos y olvidos* [1937-1938] (1958). Las coordenadas de la creación de este texto sitúan al escritor recluido en Valencia y conminado a dejar usar su nombre al servicio de la propaganda republicana durante la Guerra Civil. Ante esta desposesión de su identidad, manipulada, y de su libertad, el texto pretende ser una respuesta política, en un primer nivel, mediante el rescate de un espacio y un tiempo: el Madrid aristocrático y elegante que aún se pretende heredero de los tiempos de la Restauración, destruido por la República «revolucionaria». Pero también, en un segundo nivel, discurriendo en su subsuelo, *Recuerdos y olvidos*, pone en marcha, quizá involuntariamente, arrastrado el autor por la inercia del propio rastreo de la memoria en su pasado, un proceso de escritura del deseo reprimido, voluntariamente reprimido y presente entonces, al mismo tiempo, como voz ahogada que amaga una protesta. Uno y otro nivel se articulan como resultado de una concepción teatral de la identidad. Como sociedad, el espacio añorado es el de unas clases sociales que representan un determinado papel social, y cuya salida del mismo, dentro de una preconcepción jerarquizada y conservadora de lo que debe ser la sociedad española, ha determinado la catástrofe de la guerra civil. La escritura supone en este nivel el casi interminable desfile de personajes de aquella época: actores, nobles, políticos, militares, familiares de Benavente, etc. Dicha acumulación genera un espeso marco por el que, sin embargo, asoma a veces, en curiosos estallidos que contrastan con el monótono repaso a la nómina del Madrid añorado, la homosexualidad reprimida de Benavente. Así, la máscara no es tan sólo el papel social que todos deben representar, sino la necesaria veladura de una identidad que no puede exponerse públicamente si al mismo tiempo este escritor que se presenta a sí mismo como conservador no quiere verse excluido de la sociedad que apoya, y que, paradójicamente, es la que le

lleva a esa represión tras la máscara de la respetabilidad. El deseo, sin embargo, no puede atarse tan fácilmente y debe desviarse, lo que quizá desactiva su aparición manifiesta, pero no una gestualidad como de un amordazado que no puede gritar pero sí transmitirnos la muda queja. Así, cuando el autor fantasea con una infancia presidida por una madre cuyo cuerpo Benavente acaricia y besa como un niño aun siendo bien adulto, podemos ver el deseo no públicamente asumible, sino escondido, desviado, encauzado casi freudianamente en la aparente dirección de un cariño maternal exagerado que, precisamente por exagerado, envía señales de su otra naturaleza:

> Sólo para mi madre sabía yo ser mimoso. Ya era yo grandullón y todavía me cobijaba en su regazo «¡Qué pesas ya mucho!», me decía, y yo encogiéndome cuanto podía, hubiera querido hacerme más pequeño, muy pequeño... «Soy un gato —decía yo—, un gatito», y con la agilidad de un gato, en efecto, lamía su cara, sus manos... Ella se resistía... «¡Qué ocurrencia, sí que pareces un gatito!» (*Recuerdos y olvidos* (*Memorias), Obras Completas*, tomo XI, Madrid, Aguilar, 1958, p. 572).

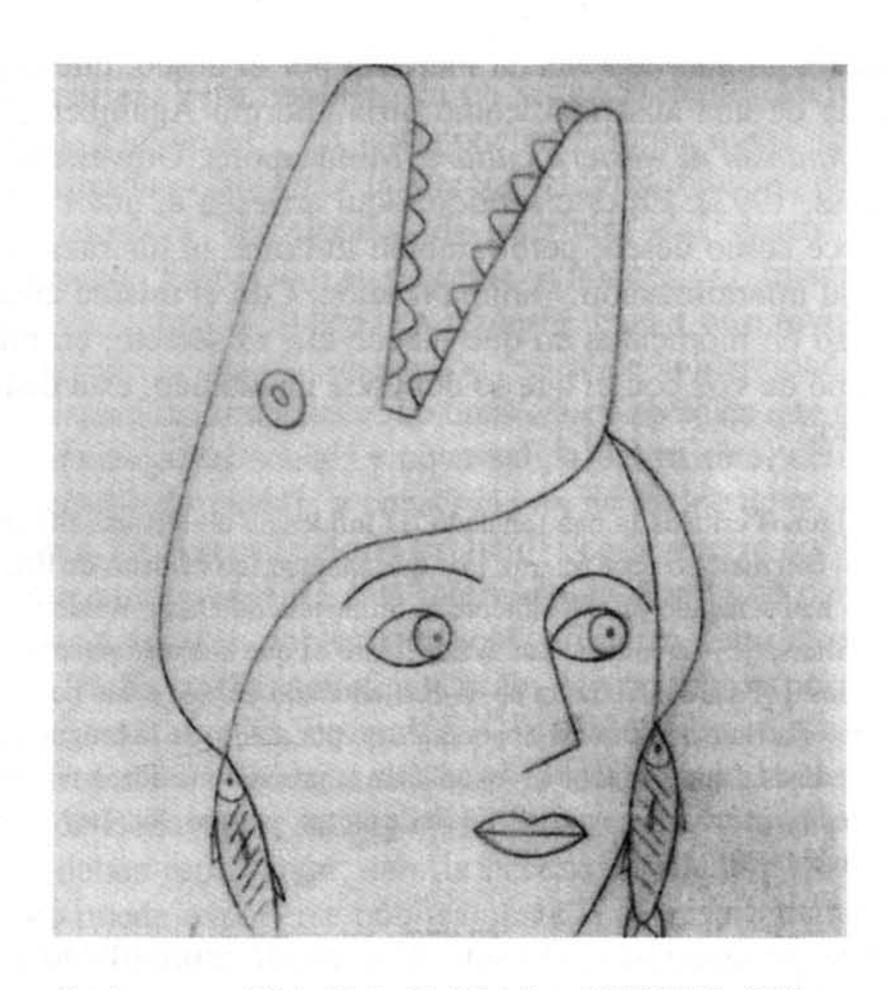
Estamos aquí ante una huella marcada por el deseo, que constituye la presencia de una ausencia, como diría Giorgio Agamben (*Stanzas: word and fantasm in western culture*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1993). En este sentido, aquí arriesga el autor su cuerpo, pues aparece como deseo; pero también lo hurta, al disfrazar su deseo mediante su infantilización y animalización. Con el mismo amago procede incluso en momentos en que parece que el secreto, en medio del elevado tono de voz con el que se defiende insultando, está dispuesto a ser revelado:

> Algunos críticos la han señalado [la influencia de lecturas literarias en su teatro] con mejor o peor acierto. Los que han querido dárselas de listos —pillines— han señalado principalmente la influencia de Oscar Wilde y la de Bernard Shaw. (...) En lo de Oscar Wilde, claro es que había su poco de intención maliciosa. ¡Pícaros! Todavía no se han enterado de que a los hombres se los mide por arriba, de la frente al corazón, no por abajo, de la bragueta al ombligo. Verdad es que si a ellos se les aplicara la primera medida, había que tomarla medio metro por encima de la cabeza; porque los hay con ramaje (Benavente 791).

El deseo enmascarado pero operativo añade profundidad y tensión al texto, lucha contra los límites del género y apunta hacia una cons-

trucción de la intimidad que supera el decimonónico memorialismo historicista y que habrá de ser el camino para las venideras y presentes intimidades públicas de nuestros autobiógrafos.

En este punto basta con dejar aquí este breve recorrido por estos tres ejemplos. Otros muchos más podrían espigarse. Sin embargo, pensamos que con los aquí revisados a vuelapluma nos hemos acercado a la expresión del deseo como uno de los hilos conductores de la escritura autobiográfica que trabaja, ya sea en la superficie del texto, ya sea en un escondido segundo plano, para traer la autobiografía a terrenos peligrosos, arriesgados, interrogadores del yo y de la identidad. Se trata de terrenos atractivos para todo lector, en la medida en que, por medio de las operaciones descritas, el género se mantiene vivo, abierto como una posibilidad no agotada, para seguir insertando la vida en la literatura y la literatura en la vida.



Sombrero para Alicia, Moby Dick lápiz/papel 1989 37,3 x 34,4 cm

Ensayo sobre el ensayo

Juan Carlos Dido

El ensayo y la literatura

Aunque ya cuenta con varios siglos de historia, el ensayo es el más nuevo de los géneros literarios. Entró en la literatura de la mano de Miguel de Montaigne, quien, si bien no fue su creador, porque hacia atrás se puede llegar hasta Luciano de Samosata en el mundo antiguo, fue el que le otorgó la identidad literaria.

A pesar de los sólidos antecedentes con que cuenta, parece no haber encontrado todavía su articulación con los demás géneros, que se muestran más claramente deslindados y disponen de una preceptiva más ajustada. Así, los tres géneros clásicos, épico, lírico y dramático, se presentan con dominio sobre el campo estético diferenciados por el alcance de la significación de los términos. No resulta difícil admitir la existencia de un «hecho narrativo» designado por la épica, un «hecho poético» designado por la lírica, y un «hecho teatral» designado por la dramática. Pero ¿cuál es el hecho literario acotado por el ensayo?

Intentar una aproximación al campo en cuyo ámbito el ensayo ejerce su función literaria constituye un camino para identificar su realidad. Se puede reconocer que hay un «hecho reflexivo» que se expresa mediante la argumentación y la crítica. Es un acto de meditación independiente, en el que el autor expone sus razones y elabora su propio método acerca de un tema, otorgándole una dimensión literaria con la construcción de una estructura expositiva racional. Ese hecho encuentra su expresión cabal en el ensayo.

En cada uno de los tres tipos principales de discurso predomina uno de los tres componentes del modelo canónico de la comunicación. El discurso expresivo destaca al emisor, el informativo atiende fundamentalmente al mensaje y el apelativo dirige su interés al receptor. Existe una relación natural entre los tipos de discurso y los géneros literarios. En el género épico, el autor desarrolla una historia. Personajes, épocas, circunstancias, tramas, están expuestos a la observación del lector. Con la infinita variedad de posibilidades creativas que permite, su propósito es presentar sucesos, informar sobre acontecimientos. Consecuente-

mente, tiene su apoyo en el discurso informativo, con énfasis en el mensaje.

El género lírico identifica la expresión de los sentimientos; abarca el dominio de lo subjetivo, del mundo interior. Su ámbito específico es el emotivo. Si el autor épico narra o cuenta, el lírico confiesa, declara lo que siente. El autor lírico únicamente habla de sí mismo. En sus creaciones puede utilizar personajes y adjudicarles experiencias y sentimientos, pero siempre serán reflejos del propio espíritu, volcados, con los recursos literarios adecuados, a las personas imaginarias que actúan como prolongaciones del autor. En la lírica predomina el emisor.

El género dramático se diferencia de los otros en que la obra dramática no termina en el texto. Su realidad esencial exige la representación, acto que constituye su natural y necesaria relación con el público. Se lo ha comparado con una partitura musical, que, si bien es una obra terminada, demanda la manifestación concreta en los sonidos, con la participación de los intérpretes que darán vida al código de símbolos que retienen la música en estado latente. El texto dramático también requiere los intérpretes que encarnen a los incorpóreos personajes, dotándolos del calor vital que les otorgue una existencia consistente durante el tiempo que dure la obra frente a los espectadores. Al género dramático, le interesa operar sobre el receptor con su contenido apelativo.

¿Y dónde ubicamos al «género ensayístico» en relación con las clases de discurso? Decía Ortega y Gasset que el ensayo es la ciencia menos la prueba explícita. Como definición es insuficiente. Equivale a definir la novela como la historia menos la prueba documental. La afirmación es perspicaz, pero sólo se refiere a un aspecto del ensayo: su aporte original y personal. El ensayista expone sus reflexiones personales sobre un asunto. Lo hace sin ajustarse a un método rígido y sin preocuparse por manejar demostraciones definitivas. Opina con argumentos propios que defiende mediante una especie de diálogo consigo mismo y con el lector. Desarrolla el pensamiento con soltura, admitiendo cierta divagación para formular aclaraciones o apuntes laterales y retomar luego la línea expositiva. Al autor de ensayos le interesa que el lector se introduzca en su fluir reflexivo para compartir la aventura del pensamiento. Por eso el ensayo no es frío ni objetivo, requisitos específicos del tratado científico o del informe técnico. Es una meditación que intenta incorporar la subjetividad del lector a la que experimenta el autor. Por ser un género expositivo, el ensayo carece de acciones y de personajes. En todo caso, la acción es una sola: el proceso reflexivo

que va cercando al tema; y los personajes son dos: autor y lector en solidaria vivencia.

El ensayo se mueve, en equilibrio inestable, entre los tres tipos de discurso: informativo, expresivo y apelativo. El autor vuelca su mundo interior, ordenado intelectualmente, con las emociones apaciguadas y los sentimientos calmos, pasados por un tamiz del acto reflexivo; pero ese escrito «expresa» contenidos que están dentro del ensayista. «Cuenta» una experiencia intelectual, Informando» su procesamiento y «apela» a la simpatía cordial del lector, con quien participa de un «drama» silencioso.

Los elementos del ensayo

La presencia en el ensayo de los tres tipos de discurso es resultado del vínculo particular que se establece entre autor y lector. Ambos, como se dijo, son los personajes exclusivos de la obra. El autor es el protagonista y el lector el antagonista. El primero es el personaje que encarna las «acciones»; el segundo asume las «reacciones». Pero esta confrontación se resuelve en fructífero intercambio. El autor discurre en su pensamiento, indaga en su interioridad sobre los motivos que lo llevan a sostener una opinión. La actitud implica elaborar la idea y el método. Procura persuadir avanzando por caminos totalmente personales. Si en algún momento acude a citas de autoridades o a transcripción de textos prestigiosos, no lo hace para respaldar su argumentación, sino como un recurso literario, como el poeta apela a la imagen o a la metáfora. El ensayista no pretende que le crean porque invoca nombres indiscutibles, que aparecen en el escrito como componentes de ornamento estético. Él pretende que, en la senda que su labor particular va abriendo, se reconozca la inauguración de una ruta espiritual y se identifique a la persona que traza esa avanzada. Igual que el poeta, el ensayista revela su mundo interior que, como en aquel, también está habitado por impresiones, sentimientos, deseos, ilusiones, sueños, dolores, esperanzas. Para el ensayista, ese ámbito configura una fuente de materiales en la que seleccionará aquellos que mejor se acomoden a responder sobre el tema elegido. Con el lenguaje ordenará esas materias y les dará forma. El tema funciona como un pretexto para que el autor, tomándolo como punto de apoyo, indague hacia adentro y estructure argumentaciones de apariencia objetiva en torno a la cuestión que le sirve de disparador. Esta actitud del ensayista es la que vuelve expresivo su lenguaje:

el tema es una señal de tránsito que invita a entrar en la geografía personal del autor.

Pero la indagación que surge de esa búsqueda no es un monólogo. El escritor de ensayos jamás olvida que hay un destinatario de su experiencia. Toma al lector de acompañante y, con él, seguirá el itinerario espiritual. Declara sus convicciones y lo hace confidente al lector. Construye su labor indagatoria asumiendo como propias las inquietudes que, supone, se plantea el receptor de su mensaje. Ese es el diálogo. En solidaria comunión, lleva de la mano al lector y le describe, con la excusa del tema, los paisajes de su alma. Con un tacto que tal vez él mismo desconoce, presiente y adivina la duda y el interés del compañero de viaje y, antes de que este formule su pregunta, el ensayista suelta la contestación en diálogo de simpatía. Esta dependencia respecto del lector, este acto de persuasión constante que sostiene el ensayista, otorga a su palabra el carácter apelativo, manifestado en una necesidad de autoconvencimiento, resultado de la cordial fusión con el lector.

El contenido del ensayo es el propio «yo» del autor. Cada afirmación, cada razonamiento, cada conclusión o propuesta, no son más que multiformes revelaciones de una visión egocéntrica que el ensayista quiere deslindar y presentar para poder compartirla. Procura transmitir una experiencia del espíritu, que va reviviendo a medida que la elabora literariamente. La asimilación del contenido del ensayo con el universo personal del autor impide la existencia de textos indiferentes, aburridos o cargosos. El escritor de ensayos pone pasión en su escritura porque, en última instancia, habla de sus sentimientos, a los que está observando en su relación con los demás componentes de la realidad psíquica y anímica. El ensayo es, en consecuencia, una obra entusiasta, que nace de una acción apasionada. Pero entonces ¿no es un texto objetivo? ¿No toma acaso el aspecto estricto del informe, del escrito teórico, de la monografía, de la investigación? ¿No es la ciencia sin la prueba? Parece que no. Es mucho más. Es un creador que reflexiona sobre su vivencia y anota el diario de viaje de su aventura vital. Es innegable, sí, cierta apariencia de objetividad que se descubre en el contacto inicial y desprevenido con el texto, formalmente informativo, ajustado a su asunto como si lo hubiera colocado en un tubo de ensayo para una observación imparcial. Pero la pretendida objetividad se debe a que el autor quiere ser fiel al mundo que entrega; y ese mundo es el suyo: la subjetividad más auténtica. El matiz objetivo, en todo caso, es la conciencia que el ensayista tiene de su actitud subjetiva.

Tal vez como en ningún otro género literario se cumple aquello de «el estilo es el hombre». La identidad de la obra con «la forma de ser» del autor caracteriza al ensayo. Sus particularidades estilísticas lo presentan como un género ágil, libre y abierto.

La calificación de «ágil» surge naturalmente de su esencia entusiasta. Resulta inconcebible un ensayo pesado, porque su naturaleza está en el asombro de descubrir la interioridad y en la cordialidad de querer expresarla. Alguien podrá recordar, sin embargo, que tal o cual autor es farragoso, duro. Su texto, entonces, fracasó como ensayo, porque el entusiasmo está en su esencia y sólo puede haberse aplicado a otros productos la denominación de ensayo por falta ocasional del término más apropiado.

El estilo del ensayo es «libre» porque carece de ataduras. No está sometido a exigencias externas que acomoden la expresión a un molde predeterminado. La libertad que experimenta el autor al elaborar su texto y al indagar en su «yo,» se respira en la obra. También el lector participa de ese ejercicio de la libertad creadora al entrar en conjunción con el escritor. El aliento de libertad que vive el ensayista, lo reclama también en el contexto en el que desarrolla su labor. De tal correspondencia deriva la necesidad de un clima político libre para que se expanda la actividad del creador de ensayos. Esta relación fue destacada por Marcos Victoria, quien notó la ausencia de ensayistas sustanciosos en tiempos de autoritarismo, circunstancias en que destinan el poder de su lenguaje para exigir la eliminación de restricciones y la vigencia de la tolerancia y el respeto.

La condición de «abierto» se refiere a un estilo que no está dado de antemano, sino que se va haciendo. Como la advertencia de Machado a los caminantes, el ensayista «hace camino al andar». Tiene frente a sí infinitas posibilidades y no está sujeto a una norma fija. Al escribir, el ensayista está dando testimonio de su libertad mediante la apertura de las numerosas puertas y ventanas que permiten avizorar su interioridad, familiarizarse con ella y exhibirla luego en franca confidencia.

El ensayo tiene carácter englobador en dos sentidos: por su capacidad para incorporar los diversos tipos de discurso y por su amplitud temática. Ningún asunto le es ajeno y sólo necesita del genio de un autor para ingresar en el dominio del género. Cuestiones que por su organización, su forma de manifestarse, sus relaciones, parecen apropiados para andar otros caminos literarios, menos el ensayo, se convierten en ricos temas ensayísticos cuando un escritor vuelca sobre ellos su mirada escrutadora y los integra en su campo de observación. Alguien po-

dría refutar: eso ocurre en todos los tipos de creación literaria; siempre la temática es infinita. La afirmación se puede compartir sin objeciones. No obstante, conviene señalar que el infinito no es único y no todos son idénticos. Los números naturales son infinitos. Entre ellos hay pares e impares. Parece lógico admitir que en el infinito de los números naturales, la mitad son padres y la otra mitad impares. Pero tanto los pares, como los impares, separadamente, también son infinitos. Bien, todos los géneros literarios disponen de temas infinitos; pero la «infinitud» del ensayo es más extensa que las correspondientes a los demás géneros, porque los comprende también a ellos como posibles asuntos literarios.

En otro aspecto, el ensayo utiliza como materia del texto la experiencia creadora que el autor está viviendo al escribir. La novela incorporó este recurso en el siglo XX. Con esta técnica, el novelista toma su proceso creativo como contenido de la novela. Esta actitud, reciente en la narrativa, es propia del ensayo desde sus orígenes. En la búsqueda de su expresión el autor de ensayos prueba todas sus posibilidades. Además de la reflexión aplicada a un motivo, cada ensayo se «ensaya» a sí mismo, experimenta el alcance de su potencia, arriesga la prolongación de sus límites. Todo texto ensayístico, cualquiera sea el tema que desarrolle, contiene también una teoría del ensayo.

Bibliografía

CARBALLO PICAZO, A.: *El ensayo como género literario.* Revista de Literatura, Madrid, 1954.

CASTAGNINO, Raúl H.: *Miniensayo sobre el ensayo.* Folleto sin indicación de edición.

CLEMENTE,]osé E.: *El ensayo.* Ediciones Culturales Argentinas, Buenos Aires, 1961.

ELISSALDE, Enrique: «Historia, delimitación y perspectivas del ensayo». Revista *Razón y fábula,* nº 10, Bogotá, 1968.

KOVADLOFF, Santiago: «El ensayo en el espejo». Revista *La Mirada* nº 2, Buenos Aires, 1989.

LANCELOTTI, Mario A.: «Apuntes sobre el ensayo». Diario *La Prensa.* Buenos Aires, 28 julio 1978.

MAZZEI, Ángel: «Notas sobre el ensayo en la Argentina». Revista *Meridiano* nº 3, Buenos Aires, 1978.

MEAD, Robert G.: *Breve historia del ensayo hispanoamericano.* Ediciones De Andrea, México, 1956.

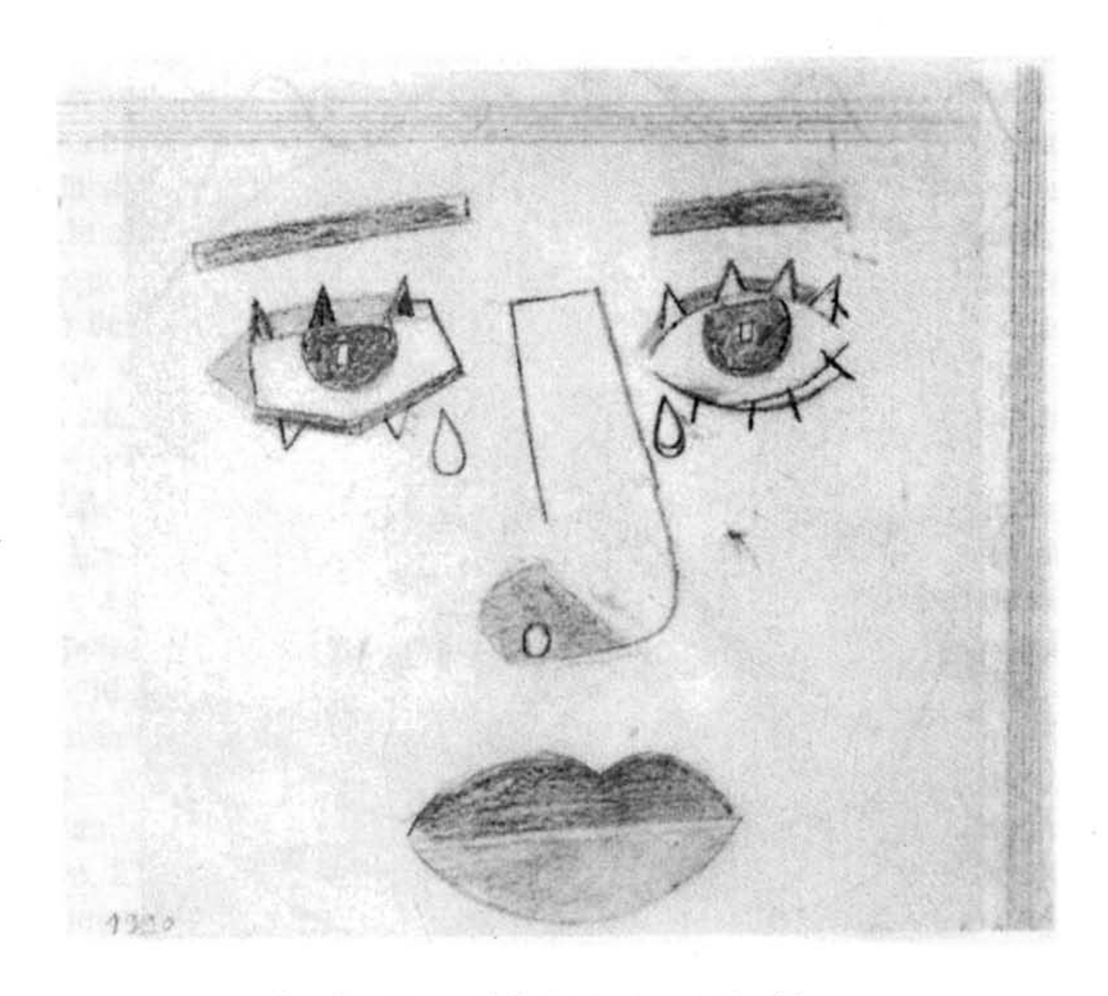
PERCIA, Marcelo (comp.): *Ensayo y subjetividad,* Eudeba, Buenos Aires, 1998.

SAN JUAN, R. A.: *El ensayo hispánico.* Madrid, 1954.

SEBRELI, Juan José: «Reflexiones sobre el ensayo». Revista *Alejandría* nº 1, Buenos Aires, 1982.

VICTORIA, Marcos: *Teoría del ensayo.* Emecé, Buenos Aires, 1975.

VITIER, Medardo: *Del ensayo americano.* Fondo de Cultura Económica, México, 1945.



Conchita Piquer 1990, Lápiz s/papel 21 x 24 cm



Alegoría de Tarragona lápiz/papel 194 x 95,5 cm

¿Nombrar el nombre?: enigma y advenir. A propósito de un texto de Pedro Salinas

Lucrecia Romera

¿Nombrar el nombre o no nombrarlo? He ahí la cuestión que deriva en tragedia para el poeta moderno. El nombre: tensión entre el decir y lo dicho, arma mortal que atraviesa el cuerpo del lenguaje, nuestro cuerpo, como un cuchillo puro. Así lo teoriza el poema de Pedro Salinas: «Nombre»: «... ¡qué puñal clavado/ en medio de un pecho cándido/ que sería nuestro siempre/ si no fuese por su nombre!». Tajo invisible de sangre que nos divide de la unidad y nos arranca de la posesión de lo absoluto, de la pureza del ser, podemos agregar. Herida que deviene utopía, como refiere Roland Barthes, «de una palabra no alienada, signo cuya forma no entra en la historia del lenguaje ni en la de la realidad».

La encrucijada es inherente a la lírica post-Hölderlin. En lengua española desveló verbalmente a Góngora y, en francés, como ya sabemos, le quitó el sueño a Mallarmé, escucha atentísimo del lenguaje, ese Otro que lo dictó a Rimbaud. En argentino, tampoco Borges escapó al sueño del lenguaje. El lenguaje por el que Borges se creyó soñado, el nombre y el enigma del nombre lo empujaron a definirse alguna vez como «un pobre y enigmático hombre de letras». Una definición en la que el adjetivo enigmático es clave. Hasta ese punto se sintió Borges habitado por el lenguaje, como lo quería Hölderlin: poéticamente.

El nombre inquietó a los poetas pero también a los profetas de la Biblia, a los filósofos de la antigüedad, a Heráclito, a Platón, que antes fue poeta, a los lingüistas modernos, a los lógicos, a la teoría de la literatura, al psicoanálisis.

En la poesía moderna y en lengua española es la generación del 27 la que se encarga de poetizar el problema de la nominación poética. Lo abordan, particularmente, Jorge Guillén, Pedro Salinas y Vicente Aleixandre. El problema de la «nominación» poética es un tema filosófico y un tema del discurso de la poesía, que lo teoriza poetizando. Así lo enfrentó ya, en 1958, Frutos Cortés, con ejemplos paradigmáticos de Pedro Salinas, afectado como ninguno por esta tensión entre el decir y

lo dicho que se presenta en su praxis poética como una aventura hacia lo absoluto, un absoluto enigmático, eufórico y trágico, paradójico, que jamás dejará de interpelarnos, como lo afirma Elsa Dehennin en su análisis sobre un texto de Salinas.

Tocada por esta interpelación construida sobre la paradoja del «Hay nombre/ no hay nombre», la abordé específicamente en diálogo con el «Poema 21», de *Razón de amor*, y tuve en cuenta algunas referencias que no perderé de vista en este ensayo.

El problema de la nominación poética, la inquietud que provoca el enigma del nombre, me ha llevado a preguntarme si, en esta lucha, el poeta moderno no ha sustituido a Dios por el lenguaje. La pregunta por la negativa me conduce a una respuesta afirmativa que trataré de demostrar.

En primer lugar voy a partir de la diferencia que el mismo Barthes establece entre la palabra de la poesía clásica y la de la poesía moderna. En la primera, la palabra está encaminada de antemano. El lenguaje clásico postula el diálogo, instituye un universo en el que los hombres no están solos y donde las palabras nunca tienen el peso terrible de las cosas, es siempre encuentro con el otro, como lo piensa también Hans Georg Gadamer en *Poema y diálogo*. Encuentro con el otro –yo y tú una misma alma– y encuentro con la palabra de los dioses, agrego.

En la poesía moderna la palabra es morada y, al respecto, Barthes nos aclara: «Esta Hambre de la Palabra, común a toda la poesía moderna, hace de la palabra poética una palabra terrible e inhumana». Palabra con mayúscula, escribe Barthes, para referirse a la de la poesía moderna. Hambre con mayúscula, también, que podríamos leer como una especie de gula paradójicamente sagrada. Con mayúscula, como Dios, en principio el gran ausente o el gran sustituido. Palabra que no se reúne con los otros sino que se vuelve enigma para el otro. He ahí su deshumanización, que nos arroja a la pura ontología de las cosas o al vacío del advenir.

La oposición entre palabra ontológica y palabra dialógica no es absoluta ni excluyente ya que de una u otra forma, común o íntimo, el diálogo se hace presente. En cuanto a la palabra ontológica de la poesía moderna, diremos que se compadece con la teoría de la poeticidad de Roman Jakobson y también con la teoría *phisei*, de Cratilo, para quien los nombres son las cosas, afirmación que incluye a los nombres divinos, incognoscibles e impronunciables pero inteligibles en el alma. Casi una equivalencia del nombre impronunciable que desea el yo lírico de Salinas.

En un punto clave, la palabra ontológica nos remite también a la categoría kantiana de lo sublime, tal como nos la presenta Lyotard: un índice posible de lo impresentable. Pero ¿cómo hacer ver que hay algo que no puede ser visto? Es la palabra de la poesía moderna, en este caso, la que responde con su referente oculto e inestable, semejante al de la caída de todo punto de apoyo que propone el místico Meister Eckhart como ejercicio de fe.

En términos poéticos, la suspensión del referente llega al extremo de la consumación de la palabra, como en *Poemas de la consumación* de Aleixandre o nos empuja al vacío y a la víspera de la nada, como lo hace la poesía de Salinas. Este vacío es comparable al vacío lingüístico de los pronombres que se vuelven llenos en las instancias del discurso y en términos espirituales es comparable al vacío que nos enuncia San Agustín: «Vacíate para que estés lleno» o al del mismo Eckhart: «Cuando decimos que es preciso que esté vacío lo que ha de contener algo, hablamos con entera propiedad». Y más aún, ese pobre hombre de letras, que se dice Borges, es comparable a aquel que «estando vacío en su espíritu es capaz de recibir todos los dones espirituales», si seguimos a Eckhart, en particular el don de la poesía, habría que señalar.

El poeta moderno es un hambriento y también un codicioso de la palabra absoluta. El encuentro con esa palabra, con su ontología pesando en el poema no le bastan. Inclusive el poema de un creyente como T. S. Eliot tenderá siempre a una aproximación de algo más perfecto que nunca será escrito. El poeta moderno es un deseante de la palabra justa y también un creyente de esa palabra pero crispado. La palabra es cuerpo, es sonido, es trazo, suscita el deseo pero es evanescente y a la vez eterna como un bien espiritual. La creencia en ella promueve dudas, interrogantes, intranquilidad y más: deseo de absoluto. Es un amor y un vivir en vilo, como el de los poemas de Salinas o como el enunciado de uno de sus ensayos: «Un vivir en vilo, apoyado en el no hallar donde «. Y volvemos otra vez a Eckhart y a la caída de todo punto de apoyo. Hay una voluntad de creer y de crear que se compadecen con la conciencia artística y con la tragedia que conlleva ¿nombrar el nombre o no nombrarlo?

Si el lenguaje es perfecto y eterno pero a la vez evanescente y mortal, ¿cómo creer, entonces, cómo crear sino con la paradoja, punto inestable de apoyo que hace del lenguaje una cuestión personal, una búsqueda interminable como la del Dios de San Agustín? Se trata pues de no buscarlo en vano en la creación como algo externo sino de escucharlo en el gran silencio y en la gran noche que nos legaron San Juan de la Cruz, Hölderlin y Novalis.

Como Dios, el lenguaje nos habla. Para el poeta creer en el lenguaje no es encontrarlo sino perseguirlo. Crear con Él es fundar el nombre. Así el poeta moderno llega a desear el lenguaje original, el lenguaje anterior al lenguaje, anterior al Verbo. Más que el ser, perseguir la pureza del ser, casi el Dios de Eckhart, que contiene en sí todas las cosas en su pureza y plenitud y no dice su nombre a Moisés cuando se lo pregunta (Cap. III, segundo libro: *Éxodo*) pues queriendo mostrar que en Él (otra mayúscula) estaba la pureza del ser, dijo: «Yo soy el que soy». No dijo simplemente: «Yo soy» sino que añadió, «el que soy» que, según Martín Buber indica, puede traducirse también por «Soy el que seré» o por «Yo estaré donde yo estaré», es decir, el advenir del advenir.

Pero el yo lírico de la poesía de Salinas, que tampoco dice su nombre: «yo te quiero/ soy yo» o «no soy más que lo que soy», va más lejos aún. No sólo persigue el advenir del ser en el advenir del nombre sino el advenir de la pureza del ser en el advenir de un nombre siempre puro: «Si tú no tuvieras nombre,/ todo sería primero/inicial, todo inventado por mí..», que puedo ir hasta el inicio del nombre, el del origen, un nombre nuevo, distinto cada vez, parece decirnos el yo lírico, si bien inventar no es lo mismo que crear a imitación de Dios. Esta persecución, este desear son tareas del poeta pero requieren de una tensión, de una fe en el lenguaje comparable a la fe religiosa.

Por otra parte, el lenguaje espiritual que prevalece en los poetas del 27 proviene especialmente de la línea poético-mística de San Juan de la Cruz. No se trata del componente doctrinario de esa línea sino del «lenguaje insuficiente o lo inefable místico», en palabras de Jorge Guillén, un lenguaje que recurre entonces a la paradoja como expresión poética de lo innombrable, de un absoluto que es todo y nada a la vez.

En principio se trata de la conciencia del lenguaje y San Juan nos anticipa en este punto al poeta moderno. Más aún: es el creador de ese lenguaje paradójico e insuficiente. La experiencia mística es su vía religiosa pero la conciencia de un lenguaje insuficiente es su vía poética, lo que abre una encrucijada comparable a la del poeta moderno.

El modelo de San Juan es excepcional ya que la experiencia mística lo conduce a una escucha privilegiada en la que la vía religiosa y la vía lingüística se encuentran: «mientras los músicos estaban cantando, parecía dormir. Acabado, le preguntaron qué le parecía y él respondió que había estado atendiendo a otra música interior más suave...», según relata fray Bartolomé de San Basilio, junto al lecho de enfermo del poeta místico. Podríamos relacionar aquí la otra música interior con la *chora* semiótica de la que nos habla Julia Kristeva: «Esa musicalidad

infralingüística a la que todo lenguaje poético aspira y pasa a ser el objetivo principal de la poesía moderna».

De este modo volvemos a la relación de la escucha y en consecuencia al Otro, el que me habla: «este elemento ajeno es el otro que hay en el poeta», como afirma Salinas. La relación subyuga hasta la paradoja y establece un vínculo de índole lingüística pero a la vez espiritual. El Otro es como un Dios personal que nos mantiene en vilo.

Asimismo la paradoja mística se nos hace presente en Lorca: «Déjame vivir en mi serena/ noche del alma para siempre oscura» o en Jorge Guillén: «Es tu noche, San Juan, da tu amor a lo oscuro» y en Salinas : «Por encontrarte, dejar/ de vivir en ti, y en mí/ y en los otros», siguiendo esta vez la línea religiosa de Santa Teresa o la vía negativa de San Juan cuando afirma: «Dejé de amarte por amarte más».

Los poetas del 27, a diferencia de un poeta como Eliot, no se han enunciado como creyentes sino, por el contrario, algunos de ellos, como Vicente Aleixandre, se han declarado agnósticos. Sin embargo, están impregnados de una tensión religiosa y hasta de una simbología consagrada por la religión. Pensemos por ejemplo en *Sobre los ángeles*, del poeta, agnóstico y militante, Rafael Alberti y en la religiosidad presente en el surrealismo español, como el cine de Luis Buñuel. Un tema que daría pie a otra investigación. Por eso volvamos a la relación con ese Tú, el lenguaje, que es inestable y trágica. A tal punto que, en Aleixandre, por ejemplo, la experiencia es extrema: el poeta, consumado, enuncia desde un abismo cósmico, la noche y, en fusión mística con ella, la consumación de las palabras. El poeta ha nacido en el nombre y se ha consumado en él, al nombrarlo. Las palabras poéticas nombran lo inenunciable: la muerte. El poeta, como la Historia, es temporal, el lenguaje de la poesía en cambio es permanente y a la vez huidizo, como el fulgor divino del relámpago.

Pero ahora me interesa detenerme en la poesía de Salinas, donde los deícticos yo/tú fundan constantemente la realidad del nombre. Únicos cada vez y desprovistos de referencia material, según Émile Benveniste, acceden a una realidad ontológica superior. El nombre de la Historia, el de la cotidianeidad, podrían quedar así excluidos, si pensamos en la Poesía. Se trata de la utopía, como señala Barthes, de un nombre que no pase por el discurso de la Historia. Esta utopía encuentra en Salinas una posibilidad: el advenir del nombre, inscripto en la encrucijada del hay nombre/ no hay nombre. Tragedia de la palabra y por la palabra, comparable a la de la búsqueda de absoluto en el trastabillante camino de San Agustín: «Pero luego, melancólicamente dejamos esos regalos

del Espíritu y volvimos a hablar con las palabras de cada día, palabras que comienzan y terminan, nada semejantes a la Palabra de Dios, Señor nuestro que es en sí mismo, que nunca envejece y rejuvenece en cambio todas las cosas», como la palabra poética que es en sí misma y que instaura el ser, único y nuevo cada vez.

En primer lugar, el nombre adquiere para Salinas la categoría de absoluto. Se trata, además, de la sustracción del cuerpo del nombre en el cuerpo de la escritura y se trata a la vez de alojar al nombre en la sede del espíritu. Y es también sobre este punto, la espiritualización del nombre, donde quiero hacer hincapié.

Para llevar adelante este propósito me detendré en el «Poema 10», de *Razón de amor*, que abordaré a la manera del *closing reading,* como lo exige la poesía moderna. El «Poema 10» presenta la típica estructura del versolibrismo de Salinas, que discurre como el libre fluir de la conciencia. El poema se abre con dos interrogaciones de sintaxis fracturada que interpelan al tú: «¿Tú sabes lo que eres/de mí?/¿Sabes tú el nombre?». Los dos interrogantes establecen el único blanco, delimitan el espacio y privilegian así la incógnita del resto del poema, que va a configurar la paradójica y extensa respuesta del yo lírico en 61 versos.

Esta respuesta, como vamos a ver, no halla correspondencia con la respuesta de las convenciones de la comunicación sino que estructura su propia semiosis. Pero volvamos a las preguntas.

Quiero destacar en la primera pregunta la posición de la forma pronominal lo, que ocupa el centro de la oración entre la prótasis y la apódosis, pero también entre el pronombre personal Tú que encabeza el interrogante y la forma pronominal mí, núcleo del complemento preposicional que lo cierra. Tres pronombres de una interrogación retórica que se asemeja a un hipérbaton. Pregunta oscura, casi barroca. El Tú que la encabeza pone de relieve a esa persona imaginable que establece la correlación de subjetividad yo/ tú en tanto que el pronombre mí, de la construcción preposicional, nos remite a un genitivo de posesión.

Ahora bien, yo es siempre trascendente en relación con tú, siguiendo a Benveniste. Pero el genitivo pronominal de mí, ¿de qué posesión trata sino de la de un enigma? El yo posee ¿un nombre o el enigma de un nombre? ¿cuál?: aquel que encierra la forma pronominal lo.

Luego, la segunda pregunta, más directa pero violentando la posición fónica y poniendo el acento en el pronombre tú: ¿sabes tú?, refuerza el enigma. El núcleo sustantivo nombre, indeterminado por el determinante el, alude al enigma del pronombre lo, cuya forma neutra lo ubica como un universal.

Luego y respetando el blanco, la respuesta del yo lírico comienza con una negación afirmativa en la que el predicado da lugar, por disposición espacial, a un encabalgamiento que inicia el fluir del monólogo: «No es/el que todos te llaman,/esa palabra usada/ que se dicen las gentes,/si besan o se quieren,/porque ya se lo han dicho/otros que se besaron».

Hay un saber del yo en relación con el nombre, un saber que ignora lo que sabe y que teoriza poetizando. Se trata aquí del nombre del tú un tú amoroso del que el yo sabe algo importante y lo sabe por lo que el nombre no es. Tu nombre no es el que ha pasado ya por el discurso de la Historia, no es el nombre establecido por el uso, no es el nombre desgastado y oxidado por la automatización del habla. Tu nombre no es el de Hermógenes, no pertenece al estatuto de los otros, tampoco a los nombres de la tribu ni a los de la costumbre. Hay un saber por la afirmación negativa pero también un no saber del yo en relación con el nombre del tú: «Yo no lo sé, lo digo, / se me asoma a los labios/como una aurora virgen/de la que no soy dueño».

La paradoja va a ir construyendo la semiosis poética de esta respuesta. Entre el decir y lo dicho hay un no saber por parte del yo, algo así como lo digo pero no lo sé, no lo he dicho antes ni lo han dicho los otros, es decir, la Historia. Único y nuevo cada vez sólo es comparable, en el código poético, a una aurora en sí misma y otra, que no admite el genitivo de posesión ni ser poseída, comparable en todo caso a la teoría de Heráclito, que supera a la *phisei* de Cratilo y que lo lleva a pensar a este que la identidad entre el nombre y la cosa nunca podría ser verdadero reflejo ni coincidencia.

La paradoja de saber lo que tu nombre no es y no saber lo que tu nombre es se desplaza al tú. En la correlación de subjetividad este *yo* trascendente le adjudica al *tú* el no saber el nombre: «Tú tampoco lo sabes,/lo oyes. Y lo recibe/ tu oído igual que el silencio/ que nos llega hasta el alma/sin saber de qué ausencias/de ruidos está hecho./¿Son letras, son sonidos?»

El yo lo dice sin saberlo y el tú lo oye también sin saberlo. Se produce así una fractura del diálogo convencional, una anulación de las marcas, un quiebre de la semántica del habla, de la isotopía y del propio silencio que supera inclusive a la proposición 7 de Wittgenstein: de lo que no se puede hablar hay que callar.

El enigma que encierra la forma pronominal lo va más allá del sistema comunicativo, trasciende las marcas del significante y sólo es igualable a la ausencia de marcas: el silencio, pero un silencio que se queda

fuera del lenguaje. La pureza del enigma del lo confluye en la primera forma del plural nos, forma del no saber yo/tú y forma amorosa espiritualizada con sede en el alma, palabra eje del *corpus* de Salinas.

Para que haya silencio antes hubo marcas fónicas pero el no saber de la forma pronominal nos va más allá de una definición lógica del silencio y de las convenciones de la oralidad. Se trata de un no saber siquiera el significante anterior al silencio, se trata del silencio de la semiosis poética que va más allá de la semiosis del lenguaje como lo demuestra la pregunta del yo: ¿Son letras, son sonidos? Pregunta que le da el pie para una respuesta. Es interesante además atender a la imagen paronomástica que estructura la equivalencia fónica de la interrogación: son/son/y son-idos, y que nos remite a la ausencia de marcas o fuga de los son-idos, huida de la pureza del son. Los semas lingüísticos de la interrogación: letras/sonidos, van a dar lugar a la primera respuesta afirmativa del yo lírico. El nombre trasciende las formas escritas y auditivas, es anterior a la fase lingüística, es infralingüístico.

Ahora bien, ¿qué sabe el yo lírico? Volvemos a un saber del no saber que teoriza poetizando ya que, por un lado, la respuesta del yo construye una poética del nombre cuya sintaxis da cuenta del libre fluir pero a la vez de una conciencia mítica, es decir, poética: «Es mucho más antiguo./Lengua de paraíso,/sones primeros, vírgenes/tanteos de los labios,/cuando, antes de los números,/en el aire del mundo se estrenaban los nombres/de los gozos primeros».

El adjetivo antiguo, reforzado por los adverbios mucho/más, connota como atemporal y motiva una definición metapoética. Así el nombre no se codifica en una lengua, no es un producto social ni un conjunto de convenciones, no se codifica en el sema de la ciencia de la lingüística sino que se inscribe en otro código, en un código de índole espiritual, extraño a la lengua de las convenciones, ajeno al estatuto de la ciencia, un nombre cuya corporeidad no la constituyen los sonidos ni las letras sino los sones, que son anteriores al sonido, con expresión en el balbuceo de los labios. Es un nombre anterior a los números, que dividen y separan, un nombre que no le pertenece a la Historia y cuya materia, los sones, carece de marcas, de accidentes, trastocando así la naturaleza del signo. No hay signo sino sones en posición fundante, pre-nacer en los labios.

El adjetivo primeros, si bien se pospone a sones, ocupa una posición nuclear en el verso en tanto el adjetivo vírgenes construye un paralelismo paronomástico con el singular virgen y refuerza la simbología de lo no marcado que se encabalga al sintagma nuclear tanteos de los labios,

donde lo que el núcleo tanteos no dice y busca nos envía esta vez a una sede física y erótica: el núcleo labios. En este pre-mundo del nombre, de la búsqueda, el cuando temporal remite a la víspera de los nombres, también víspera del mundo que los nombres no han aún nombrado, abriendo a la vez el advenir del nombre como goce (Eros) y no como tragedia. Esta víspera, anterior al orden de los números, pone de relieve la paradoja hay nombre/no hay nombre, el ciclo siempre renovado de esa paradoja como lo marca la proposición adjetiva: «Que se olvidaban luego/para llamarlo todo/de otro modo al hacerlo/otra vez: nuevo son/para el júbilo nuevo».

Los nombres de este paraíso son también inestables. No hay Historia ni convención que los fijen; se realizan y desrealizan en el vacío de un mundo no fundado. El son es el pre-sonido, no es sentido, no es forma sino víspera saliniana del nombre en constante advenir eufórico (para el júbilo nuevo*)*, en consonancia con Eros. Se trata de la pureza del nombre inscripto en la paradoja de la inestabilidad y todavía más allá, de un nombre que el yo lírico inscribe en un *locus* original apropiándose del sema religioso paraíso. Si bien se trata de un paraíso anterior al paraíso, codificado por la semiosis poética en un tiempo de absoluto espiritual: «En ese paraíso/de los tiempos del alma».

El yo lírico insiste en ir hacia atrás, un atrás anterior a la víspera del mundo y configurar así un paraíso de esencias, como lo marca el demostrativo *ese*. La esencia del tiempo y la esencia del alma constituyen la morada original del nombre del tú. Como Platón, en *Cratilo* (394 y ss*)* que ve también los nombres a partir de las propiedades del alma y no de las del cuerpo. Así el yo lírico poetiza sobre la esencia de la esencia del nombre.

La construcción adverbial en el más antiguo, entre comas, destaca la atemporalidad de un tiempo mítico y de un *locus*: paraíso, que es la sede espiritual de un origen y de una pureza. Así, inscripto el nombre del tú en el origen del origen, este yo lírico apela al enigma que encierra el lo pronominal e inicia un diálogo con la esencia de ese enigma. Este diálogo pasa por la fase existencial y física del nombre, supera la realidad lingüística del signo y no hace más que afirmar la esencia de un nombre que nunca es estable: «Y aunque yo te lo llamo en mi vida a tu vida/con mi boca, a tu oído/en esta realidad, como él no deja huella/en memoria ni en signo,/y apenas lo percibes,/nítido y momentáneo,/a su cielo se vuelve/todo alado de olvido,/dicho parece en sueños,/sólo en sueños oído».

La prosodia dominante de las comas va marcando sintagmas nucleares. La conjunción Y en posición anafórica enlaza, en el discurrir

del poema, el sintagma tu nombre al lo pronominal, es decir a la pureza del enigma del nombre: te lo llamo no es lo mismo que te llamo. De este modo, se inicia un diálogo también inestable, que supera al de las funciones comunicativas del lenguaje.

El yo lírico emite un nombre que adquiere existencia física y amorosa en la instancia discursiva yo/tú, como lo indican los posesivos correspondientes mi/tu, pero este nombre trasciende la realidad nominal, sus fases existencial y física, para llegar al tú en la paradoja del nombre verdadero: realizado y desrealizado, fugaz y esencial a la vez, sema y fonemas de un diálogo donde ni el yo emisor ni el tú receptor son poseedores de ese nombre absoluto que se envía a sí mismo a un *locus* otra vez de origen, el sema religioso-espiritual: cielo. Nombre en ascensión cuyo cómo o esencia nos recuerda la definición platónica de la poesía: algo alado y divino; un nombre que cuanto más se eleva menos posibilidades tiene de morir en las marcas de la Historia o de la cotidianeidad.

Así el nombre dicho y, en consecuencia, oído, tiende a realizarse en la dimensión del sueño y en la del olvido, superando la teoría, también platónica, de la reminiscencia. La operación radical de la poesía: nombrar, llega aquí a su máxima tensión. Luego, la reiteración de paronomasias (oído/oído/oídos) y del políptoton (olvidaban/olvido), distribuidos en el texto en la misma posición (final de verso) subrayan la evanescencia del nombre que «no deja huella/en memoria ni en signo».

Si en el último Aleixandre olvidar es morir, aquí el olvido opera como «un otra vez nuevo» de lo olvidado. El nombre saliniano evanesce y es a la vez ontológico. La paradoja se extrema: sólo el yo, al decirlo, le otorga el ser al tú. Absoluto del nombre que admite a la vez la imposibilidad de ese absoluto. Ese todo que es el tú parece al mismo tiempo limitarlo: ni posesión ni gnoseología del enigma, vale decir, del lo pronominal. El yo no es el imponedor del nombre, como lo justifica uno de los orígenes míticos que argumenta Platón en *Cratilo*, pero al decirlo afirma la existencia paradójica de nadie del tú ni nadie del yo.

La paradoja tiene en la semiosis poética su propia consecuencia: «Y así, lo que tú eres/ cuando yo te lo digo/no podrá serlo nadie,/nadie podrá decírtelo./ Porque ni tú ni yo/conocemos su nombre/que sobre mí desciende,/pasajero de labios/huésped/fugaz de los oídos/cuando desde mi alma/lo sientes en la tuya,/sin poderlo aprender,/sin saberlo yo mismo».

Salta a la vista la reiteración de la forma pronominal lo, que subrayo, la forma, en suma, del enigma, en diferentes posiciones. El referen-

te oculto, que además es enigma, atraviesa en secreto, como una estructura profunda, todo el poema. Luego leemos a partir de la conjunción Y y del adverbio modal así, que dan entrada al predicado y a la afirmación paradójica del nombre, cómo el yo lírico, sujeto hablante siempre disponible, es un locutor singular que le otorga estatuto al tú y, en la instancia discursiva, es también un enunciador universal: el alguien del contrario nadie.

Al decirle el nombre, el yo le otorga al tú un estatuto ontológico, particular y secreto (el lo pronominal oculta y afirma a un tiempo el ser del nombre). El yo le entrega al tú un secreto que es a la vez el enigma del nombre. Al no decirlo instaura lo permanente del nombre, instauración que sólo concierne al poeta, si recordamos a Hölderlin: «mas lo permanente lo instauran los poetas». Nadie que no sea este yo lírico, particular y universal, podrá, en principio, estatuirle al tú el ser del nombre. Y esta vez decir el nombre no es sin embargo conocerlo en su ser, en la pureza de su ser. Veamos: la proposición consecutiva da entrada a la construcción negativa en la que los deícticos desempeñan el mismo papel: ignorar el enigma. Relacionadas por la conjunción negativa ni/ni, las dos formas pronominales de segunda y primera persona ignoran el nombre que encierra el lo pronominal, si atendemos a la forma posesiva de tercera persona: su (ni tú ni yo/conocemos su nombre).

Luego la proposición adjetiva da cuenta de la dinámica espiritual del enigma del nombre, desprovisto de marcas y de Historia. La fugacidad de este nombre espiritualizado, con sus fases de ascenso y descenso, esta última cayendo sobre el yo lírico como el relámpago sobre el poeta de Hölderlin, tiene sede en el alma, palabra entrañable en Salinas como antes lo fue en Garcilaso («Escrito está en mi alma vuestro gesto», soneto V), del que Salinas fue atento lector.

El tránsito de este nombre no es el tránsito de las convenciones del lenguaje ordinario. Se trata del tránsito de la palabra en la poesía moderna. Un tránsito que nos arroja al enigma, al vacío que es el advenir del nombre. Hay emisor, hay receptor, hay yo/tú y en el centro o en posición enclítica un lo referencial, oscuro y luminoso a la vez que da cuenta de la paradoja hay nombre/no hay nombre. Este referente inestable, vacío y lleno en las instancias del discurso, que se desplaza sin punto de apoyo, de lo físico a lo metafísico, de las sinécdoques de las partes (de labios, de los oídos) a la categoría neoplatónica alma, a la relación asimétrica de los pronombres yo/tú y que no llega a constituirse en signo, transita así por un canal espiritual que fractura y supera al canal de la secuencia lingüística. No se lo escucha, se lo siente, como nos

dice San Agustín: «Callado por ser ruido de palabras pero no en cuanto al afecto del corazón».

Asimismo el tránsito de este nombre no instaura un magisterio tal como lo marca el paralelismo de las construcciones privativas: «sin poderlo aprender/sin saberlo yo mismo». No indica una posesión ni un saber sino que parece aludir a la pureza de la pureza del enigma. Enigma de un nombre siempre en vilo entre el todo y la nada, el lo pronominal ocupa la posición nuclear entre el yo y el tú y marca como deíctico el deseo de absoluto del yo.

La marca del núcleo huésped queda aún más debilitada, en el tránsito del nombre, en la tensión entre el decir y lo dicho, por el adjetivo fugaz. No hay asentamiento del nombre excepto en la sede del alma. Sede de lo absoluto y de lo oculto pero al fin sede del nombre, es decir del lenguaje, como lo pensaba Aristóteles, para quien la voz es el símbolo de las pasiones del alma, con lo cual estaríamos ante una metafísica del nombre.

El paralelismo de los dos versos finales: «sin poderlo aprender,/sin saberlo yo mismo» anula la instauración del nombre en su ontología, mejor dicho en la pureza de su ontología así como el interrogante «¿Tú sabes lo que eres de mí?/¿Sabes tú el nombre?» vuelve a poner de relieve el enigma.

Si en el «Poema 21» de *Razón de amor*, la paradoja «como lo digo yo/como lo voy callando» no encierra una negación del nombre sino una exaltación silenciada del advenir del nombre, expresada por la realización plena del presente digo y por la posibilidad que abre el gerundio callando, de sema no marcado, aquí, en nuestro poema, en cambio, la interrogación nuclear: ¿Sabes tú el nombre? obtiene una respuesta poética, de parte del yo lírico, que nos conduce a un tiempo mítico, anterior al nombre, donde lo mítico sería comparable a lo arcaico que, como se afirma en términos psicoanalíticos, estaría fuera del discurso.

Este saber del no saber no incluye el magisterio del nombre y forma parte de la semiosis poética. Ella nos conduce también a los lectores a un saber del no saber, vale decir a un saber poético sin marca temporal ni forma ni gnoseología del nombre. Un nombre encerrado también para el lector en el enigma del lo pronominal. He aquí la tragedia del yo lírico, del yo adánico del poeta moderno, que nos envuelve también a los lectores al arrojarnos al enigma. No hay aquí magisterio del nombre, como en Jesús, que habla en nombre del Padre o como en San Juan, el de las Escrituras, en testimonio de la luz de ese nombre, si pensamos que se ha privado a los infinitivos poder y saber de ejercer su

magisterio, de las infinitas posibilidades de realización que conllevan como infinitivos.

No hay principio ni Verbo sino pre-Verbo, enigma absoluto, enigma que en términos psicoanalíticos se compadece con esta cifra absoluta, este puro significante que se significa a sí mismo y puede serlo todo, incluso el nombre secreto del sujeto, pero un nombre del que nada se sabe. Es claro que no se trata aquí de presentar alguna interpretación o diagnóstico psicoanalítico sino de considerar esta cifra absoluta, el enigma, desde la conciencia del poeta en relación con el lenguaje, con la tragedia de nombrar el nombre o no nombrarlo, cuya esencia es poética.

Ahora bien, si abrimos el marco y entramos en la historia de la literatura española, el problema del nombre ya fue planteado por Cervantes a lo largo del *Quijote* con una clara conciencia del lenguaje. También Garcilaso se enfrentó a la asimétrica relación pronominal yo/tú sin nombrar al tú, tradición que continúa el poeta y lector de poesía española Pedro Salinas, para quien el problema de la nominación poética alcanza la categoría de enigma: ese nombre secreto del que nada se sabe.

A la vez y en relación con la ontología que el yo lírico de Salinas le otorga al tú, podemos pensar en el nombre poético como la morada del ser, haciendo hincapié en el término morada, donde el ser del nombre se oculta y podemos pensar a la vez en la concepción mítica que enuncia Cratilo: «Las denominaciones son anteriores a toda actividad del hombre»

El discurso del poeta y también estudioso de la literatura, de la historia de la literatura, Pedro Salinas, pretende que el nombre no pase por el discurso de la Historia, que sea como el Cristo de Unamuno, quien nos dice que no puede actuarse en la Historia lo que es anti-histórico, lo que es la negación de la Historia, lo que para Salinas sería equivalente a la pureza de la pureza del nombre.

Entre el yo y el tú está el lo pronominal, absoluto y evanescente, forma gramatical que nos conduce a un pre-lenguaje, a lo anterior al nombre y a la vez al origen, al *locus* mítico y a la sede espiritual, el alma, de un tiempo sin tiempo, anterior a Dios. Nos conduce a lo que no conocemos ni los lectores ni el tú ni el yo lingüístico del enunciado y de la enunciación ni el poeta. El enigma del lo pronominal es revelación y clausura en una operación poética de ascenso («a su cielo se vuelve...») semejante a la de la operación mística pero sin fusión, sin reunión ni magisterio. En la poesía de Salinas el ascenso es también el

vacío de los pronombres: «¡Qué alegría más alta: /vivir en los pronombres!», un vacío que es la posibilidad de lo lleno y de lo absoluto del nombre en su nada. Un vacío semejante al de la negación espiritual que propone San Juan de la Cruz.

Si pensamos ahora en algunas lecturas del *corpus* poético de Salinas podemos recordar la de Jorge Guillén para quien «estas condensaciones monosilábicas nos sitúan frente a los amantes en una profundidad de esencia que jamás abandona su existencia». Podemos recordar también a Leo Spitzer, quien se refiere a «la amada de Salinas-innombrada- como alguien que no existe», pues al hablar del tú se refiere a un ser imaginario o recordar la lectura de C. Feal Deibe: «Los pronombres son para el poeta lo que está por debajo de los nombres. En nuestra terminología, el alma: lo más íntimo de un ser». Cualquiera de estos enfoques: el referencial y existencial, el gramatical puro y además metafísico van a desembocar en la pregunta: ¿Qué absoluto desea el poeta Salinas? Posiblemente la pureza del absoluto de un nombre innombrado, que es en sí mismo lenguaje y por el lenguaje, tal vez la Poesía, como en el tú de Bécquer.

Ese bien común: el lenguaje, ese signo de la poesía clásica que fue reunión y sentido han sido forzados por la poesía moderna. De este modo, la ontología, la poeticidad son vías que nos conducen a la encrucijada del enigma del nombre, esa voz sin determinación de tiempo, como marca Aristóteles en relación con la gramática del verbo y que engendra sin embargo la conciencia temporal del advenir del nombre.

Si abro otra vez el marco es para remitirme a otras voces que tratan el problema del nombre. En primer lugar quiero recordar el ensayo de Jorge Luis Borges, *Historia de los ecos de un nombre* y las hipótesis allí presentadas: el nombre innombrable de Dios; el nombre que muchas tribus ocultan para que no sea sometido a operaciones mágicas (como lo demuestran estudios antropológicos); el nombre del Otro que soy y que me sueña. Cualesquiera de estas hipótesis nos enfrentan a tres líneas: la religiosa, la mítica y la poética, como en el *corpus* de Salinas.

Ahora bien, si pensamos este *corpus* poético en estas tres líneas podríamos también ubicarlo en un contexto de tres ejes: la revolución de la lingüística en el siglo XX, el antecedente nietzscheano de Dios ha muerto y el del Otro que me habla, propuesto por Lacan pero antes por Rimbaud y más lejos aún por San Agustín, en términos espirituales. Un Otro experimentado claramente por el poeta Salinas: «Poesía es un formidable movimiento pendular, de fuera adentro. Y hay en él ensimis-

mamiento pero también enajenación. Este elemento ajeno es el otro que hay en el poeta».

Por otra parte y volviendo a la gramática del poema o a la poesía de la gramática, se trata del absoluto de los deícticos, del nombre envuelto en el enigma del género neutro, del lo pronominal, inscripto en el centro de otra tríada: yo/lo/tú, que encierra la pureza de la pureza del ser, la marca sin marca de la poesía pura de Salinas. El vacío de los pronombres es, en consecuencia, la máxima operación poética. Una operación que deviene experiencia espiritual de un nombre que el poeta no somete a las operaciones con marcas de la Historia. Se trata de una experiencia poética de lo posible, en el sentido aristotélico y, a la vez, tan absoluta como la del diálogo religioso, diálogo del silencio que puede decirlo todo y en donde el tú que no es la presencia de nadie es por ello la presencia misma, tal como lo explica Vicente Fatone en *El hombre y Dios*.

Podríamos pensar esta experiencia espiritual como un acto de fe en el lenguaje («La fe», dice San Pablo, «viene del oír»; *Romanos 10,17*) o, como en el poetizar de Hölderlin, que testimonia de nuestro tiempo como el de los dioses huidos, huida que es a la vez el espacio para la manifestación del Dios que viene, en un doble sentido: está llegando luego de la huida de los dioses y es un Dios que no deja de acercarse y cuyo nombre propio, en la poetización de Hölderlin y en el pensar de Heidegger, más allá del mundo, cosas e Historia, nos atrae y se nos sustrae.

Algo semejante a la paradoja de la poesía de Salinas: hay nombre y no hay nombre, que deviene un no hay nombre para que haya nombre, nada para que haya todo, como en la doble experiencia: poética y religiosa, donde el vacío cede el paso a lo siempre por venir.

Bibliografía consultada

BARTHES, Roland: *La utopía del lenguaje, El grado cero de la escritura,* México S. XXI, 1993.

BARROS, Marcelo: *La pulsión de muerte, el lenguaje y el sujeto,* Bs.As, El Otro, 1996.

BENVENISTE, Émile: *La naturaleza de los pronombres, Problemas de Lingüística, general,* México, Siglo XXI, 1991.

BUBER, Martín: *Yo y tú,* Bs.As., Galatea, 1960.

CORONA, Néstor: *Lectura de Heidegger,* Bs. As., Biblos, 2002.

DEHENNIN, Elsa: *Qué probable eres tú, 72 poemas españoles del siglo XX,* Zürich. Peter Lang, 2001.

ECKHART, Meister: *Cuestiones Parisienses*, Bs.As., Eudeba,1967.

FATONE, Vicente: *El hombre y Dios,* Bs.As,Columba, 1958.

FEAL DEIBE, C.; *La poesía de Pedro Salinas*, Madrid, Gredos,1965.

FRUTOS CORTÉS, E.; *Creación filosófica y creación poética,* Barcelona, J.Flors, 1958.

GUILLÉN, Jorge: «La poesía de Pedro Salinas», *Bs.As. Literaria* 13,II,1953.

HEIDEGGER, Martín: *Hölderlin o la esencia de la poesía*, Madrid, Anthropos,1991.

JAKOBSON, Roman: *Questions de poétique*, París, Seuil,1973.

KRISTEVA, Julia: *La revuelta íntima,* Bs.As., Eudeba, 2001.

LYOTARD, J.F.: *Lo sublime y la vanguardia, La Posmodernidad,* Barcelona, Gedisa, 1994.

MATAMORO, Blas: *La poesía de Borges*, Universidad de Zaragoza, Curso 1998-99.

PLATÓN, *Cratilo:* Obras Completas, Universidad de Caracas,1982.

ROMERA, Lucrecia: *No se escribe tu nombre, 72 Poemas españoles del siglo XX,* Zürich. Peter Lang: 2001.

SAN AGUSTÍN, *Confesiones,* Madrid, Palabra,1998.

SALINAS Pedro: *Razón de amor,* Madrid, Cátedra,1997.

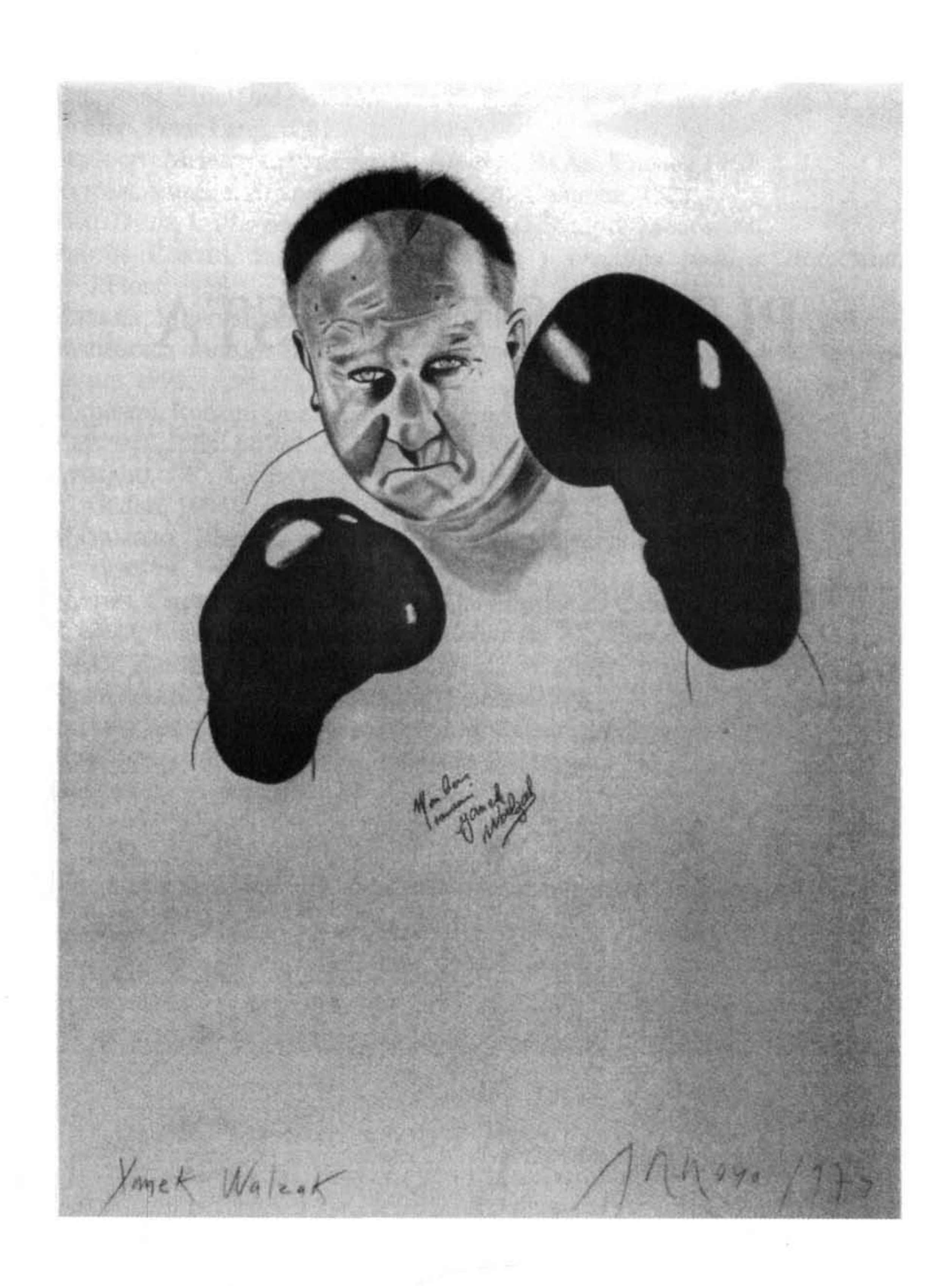
Mundo real y mundo poético, Valencia, Pre-textos,1996.

Literatura española siglo XX, Alianza, Madrid,1998.

UNAMUNO, Miguel de: *La agonía del cristianismo,* Bs.As., Espasa-Calpe, 1942.

URE, Mariano: *El diálogo yo-tú como teoría hermeneútica,* Buenos Aires, Eudeba, 2001.

PUNTOS DE VISTA



Yaneck Walzak 1974, mayor/papier 76 x 55,5 cm

Siete poemas

Hermann Broch

El claro del bosque

En el suave verde
sigue estando lo que no puede perderse
en torno al claro,
allí sigues descansando
como una vez despertaste,
con dedos que jugaban en la hierba,
y, ligeramente dobladas, hacia un azul más claro,
las ramas de abedul.
El bosquecillo sigue susurrando y extendiéndose
por caminos que nunca regresan,
eternas colinas inaccesibles,
oscuras las inescalables.
Y el muchacho sigue inclinándose hacia ti,
el que vino galopando sobre el cimarrón,
sin reparar en las colinas,
venció lo infranqueable,

* *BREVE NOTA SOBRE LA POESÍA DE HERMANN BROCH*

Nacido en Viena en 1886 y muerto en New Haven, Connecticut, en 1951, Hermann Broch es uno de los grandes narradores del siglo XX. En la que tal vez sea su obra más importante, La muerte de Virgilio *(1945), se da una extraordinaria fusión entre el lenguaje de la narrativa, el de la filosofía y el de la poesía. Mucho menos conocida, en cambio, es su escritura poética* strictu sensu, *que no había sido traducida hasta ahora al español. Los poemas que aquí presentamos son un adelanto de la publicación de la* Poesía completa *de Hermann Broch que aparecerá en la Editorial Igitur de Tarragona en 2005.*

Como en su obra narrativa, también en sus poemas, escritos a lo largo de toda su vida y recogidos en forma de libro sólo póstumamente, Hermann Broch se interesa por la disgregación de la vida espiritual, por la pérdida de valores de toda una época. La fractura y la inestabilidad de la sociedad alemana de su tiempo lo condujeron a una indagación metafísica que, unida a la angustiada soledad frente a la muerte, van a cobrar relevancia en estos textos propiamente poéticos, muchos de ellos íntimamente vinculados con su legado narrativo.

R.-J. D.

pasó al galope entre arbustos y zarzas...
¿Cuándo sucedió?
En otro tiempo, en otro tiempo...

Y sigue besando tu boca,
que está ya marchita.
Te besa como entonces,
cuando te despertó para la muerte.

Tan claro fue aquel día,
y suave.

(1934)

Otoño tardío

¿Oyes las fuentes que se secan, oyes
las llamas ardientes del follaje?
Que las nubes de tu ser, llameando
por última vez, descansen ahora y que
de los poderosos monarcas de la mañana la mirada
se dirija a los cielos más tranquilos, en los cuales
la noche, susurrando, se desposa con el día:
ni la muerte ni la vida tienen ya valor..., así de inmóvil
pende la balanza.

En el abismo descansan las ciudades, apoyadas en la piedra
de la que surgieron, y ningún beso
sella su oscuridad insomne.
Pero tú, aún ciego de paz, tambaleante y aún extraviado,
estás de pie en la curva del río, donde éste, entre
los arbustos, apenas fluye ya, y el rostro
de las montañas está doblado sobre él, sin violencia en el aliento
de la niebla, el valle candente.
Escucha, extraviado, escucha en los muros de la tarde,

susurran las fuentes de las estrellas, y de las
nubes de tu corazón, en el más profundo borde del cielo,
se levanta, desde una nube desgarrada, soñando ante la nieve,
y plateado, el invierno.

(1934)

Lago Maggiore

Poderoso y apacible se manifiesta aquí
lo divino,
en ninguna parte es tan grande su sonrisa,
en ninguna parte es tan tierna...
Aliento acerado de este paisaje,
cuando las olas golpean plateadas
las cimas nevadas a lo lejos,
suspendido el espejo del lago
el eco azul celeste.
En los pliegues de lo infinito
habita el hombre,
y por el escaso mobiliario terrenal
su mirada penetra en la embriaguez,
en el ahogo del suave canto del espejo,
y perdida
la melodía de las colinas
cuando se hunden las pendientes, rocas y tierra cubierta
de praderas,
se extienden los bosques
hasta las orillas pobladas por el hombre,
de nuevo descubiertas en la transfigurada
isla.
Viniendo de tiempos inmemoriales, llegando a tiempos
inmemoriales,
yo, como todo hombre
en los pliegues de lo infinito,

indigno uno, dignos todos,
mi ojo, mi mirada
y la música de las colinas,
¡oh, sonido terriblemente agradable!,
mi corazón.
¿Quién puede llamar al dios, cuando sonríe?,
¿quién puede oírlo cuando canta?
Y a través del ramaje
del árbol serenamente poblado
brilla el lago,
eco.
Isla del alma,
mi corazón.

(1934)

Mañana serena de primavera

Entró volando aún caliente del sol
y se posó, tan lleno de primavera, en mi mano,
tan inexplicablemente extraño, tan referido a sí mismo;
y no era, sin embargo, sino una hoja de haya primaveral.
Así yace el mar en su corteza terrestre,
así descansa la nube en la gran mano,
cada corazón descansa desconocido de sí mismo,
extraño de sí mismo, y también trae desde siempre las huellas del fuego
del propio ser marcadas como nombres con hierro candente.
Igualmente, el mar con mareas muy apacibles
serenamente golpea alrededor las rocas rígidas,
exhala un brillo cristalino desde el volcán, que aguarda
extensiones sin nubes que tiemblan diáfanas,
ajenas al éter, pero envueltas totalmente por él,
y en el aliento de lo perdido
cada cosa ha depuesto su nombre.

Pues felizmente cuelga la campana en el azul,
ningún silencio calla en ella y ningún lenguaje habla,
su luz esférica absorbe, llena de un dulce vacío,
el ser del mundo en la silenciosa ingravidez
y lo transforma en lo nuevo increado:
elevado serenamente por el aliento primaveral,
el mundo, tranquilo, se abandona suavemente a sí mismo,
y, anónimas, la mano, la hoja, las olas inmóviles,
oh, felicidad invisible que escucha,
entonces ola apacible de las mareas del ser
choca, cristalina, en la pared de las campanas
y, plateada, toca la claridad en la claridad,
para que, suave por el sonido de la fuente lejana como las nubes,
cada cosa se nombre clara y nueva...,
incluso la hoja del libro en mi mano.

(1935)

Reflejo del día cansado

Reflejo del día cansado,
las ventanas han palidecido
y con un aleteo
ha llegado el crepúsculo.
Ya la calle se ha vuelto blanda y gris,
la valla está oscura como un arbusto;
pero todas las masas del cielo
sueñan un sueño verde turquesa,
soplan hacia las lejanías enlutadas
la piedra de la luna rodeada de nubes:
y las turbias farolas de gas
suavemente anuncian con su zumbido la tarde.

(1936)

Ahora que floto en la balsa de éter...

Ahora que floto en la balsa de éter
y puedo tomar aliento,
ahora me atrapa,
ahora me atrapa,
ahora me agarra una vez más
la cruda miseria del fugitivo.

Un corazón que me latía en la despedida
se quedó atrás sin consuelo,
yo sólo sentía,
yo sólo sentía,
yo sólo sentía la cuerda del lazo
que me rodeaba el cuello.

Allí abajo ya no hay nada grande,
la calle es una línea
pero de repente conozco el musgo
y sé del bosque, cuya resina huelo,
y sé que allí abajo estuve una vez tendido
en el regazo de mi patria
la calle blanca es una línea.

Qué derecha e infinita es la línea,
aquí hay sólo un estrépito acerado,
recta como una flecha va la bandada,
allí abajo hay una casa de campo,
sé que allí abajo va un arado
totalmente tranquilo y lento, lo suficientemente rápido
para ganar un pan tranquilo cada año.
Recta y de acero va la bandada.

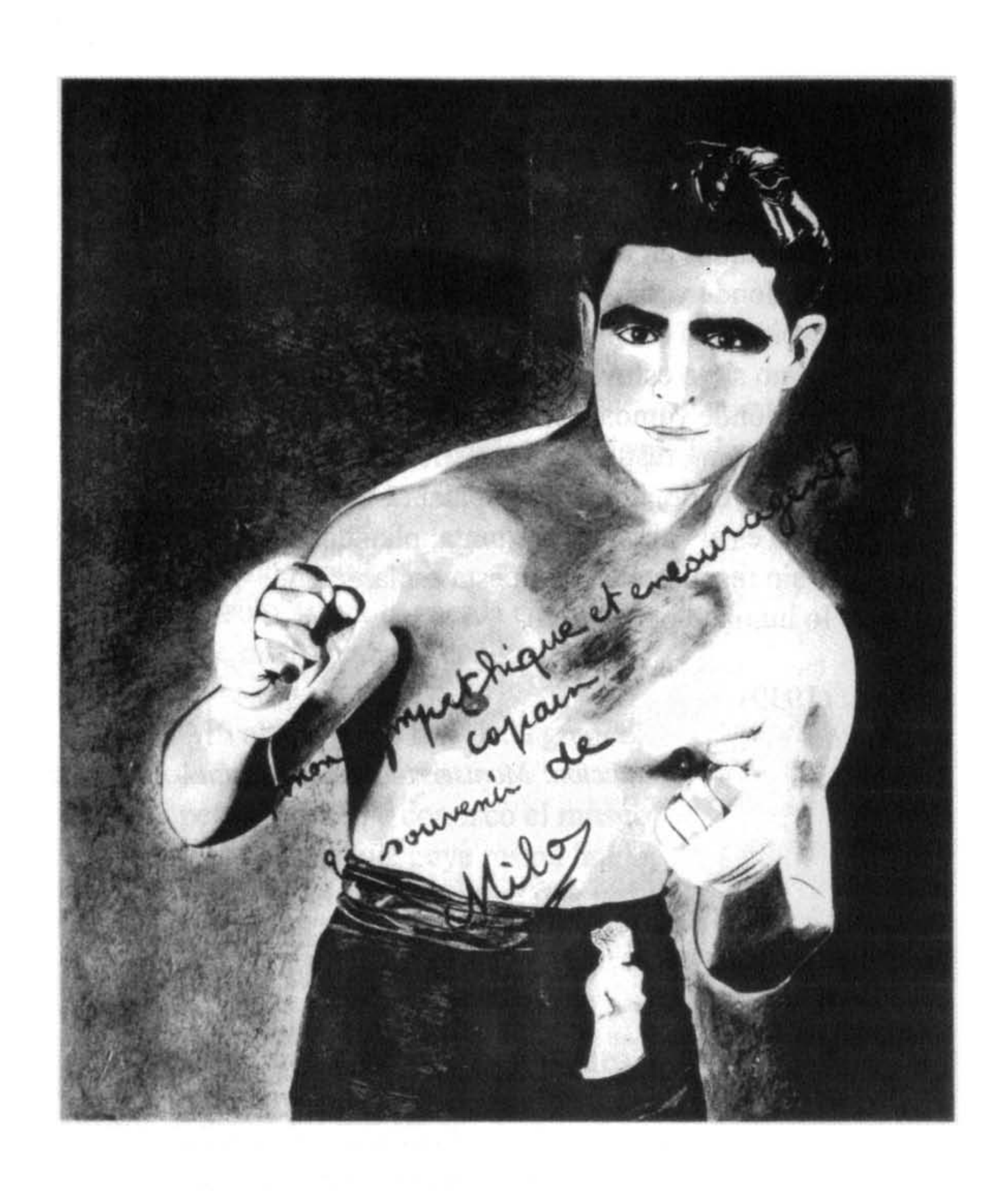
(1938)

A dónde vamos...

¿A dónde vamos? Un día tras otro,
un año tras otro quedan a nuestras espaldas.
Destruidos en un mundo que destruye...
¿A dónde vamos? Una queja tras otra
expiran tan oscuramente a nuestras espaldas,
como si no estuviéramos unidos a nadie...
¿A dónde vamos? Una pregunta tras otra
quedan sin respuesta a nuestras espaldas
destruyendo, donde toda palabra destruye,
pero es al cabo una pregunta, planteada a nosotros
y sin respuesta en respuesta esclarecida:
lo humano permanece.

(1939)

Traducción: Montserrat Armas y Rafael-José Díaz



Emile Di Cristo 1972, mayor/papier 64,5 x 49 cm

La Revolución Haitiana y su incidencia en el continente americano

Agustín Sánchez Andrés y Salvador E. Morales Pérez

La Revolución Francesa y la crisis del orden colonial, 1789-1791

Hacia la segunda mitad del siglo XVIII la colonia francesa de Saint-Domingue era, sin duda, la colonia europea más rica del Caribe. Con sus más de 8.000 plantaciones de azúcar, café o añil, Saint-Domingue representaba por sí misma en torno al 75% de la riqueza producida por la totalidad de las colonias francesas en vísperas de la gran conmoción revolucionaria europea[1]. El vertiginoso desarrollo económico de la colonia estaba estrechamente ligado al incremento de los intercambios comerciales con los grandes puertos atlánticos de la metrópoli. El volumen de dicho comercio hizo posible un proceso de acumulación de capital que facilitó el surgimiento de un incipiente desarrollo industrial en Francia, especialmente en el caso de la industria textil[2].

El crecimiento económico de la parte occidental de la isla de Santo Domingo fue acompañado de un rápido incremento de su población y, de manera especial, de la mano de obra esclava que hacía posible el desarrollo de una economía esclavista a gran escala. Entre 1700 y 1780, la colonia se convirtió en uno de los principales centros de recepción de esclavos africanos. Hacia 1789, Saint-Domingue contaba con una población de 30.000 blancos, 27.000 libertos, mulatos en su mayor parte, y más de 465.000 esclavos, la mayoría negros[3]. En su conjunto, estos tres grupos configuraban una sociedad extraordinariamente compleja en la que al criterio de raza se superponía el económico, provo-

[1] *M. Moreau,* Description Topographique, Physique, Civile, Politique et Historique de la Partie Française de L'Ile Saint-Domingue, *París, Société de l'Historie des Colonies Françaises, 1958 [1797], p. 186.*

[2] *J. Benoit, «Commerce et dècolonisation. L'expérience franco-haïtiene au XIX siècle», en* Annales, Economies, Sociétés, Civilizations, *vol. 27, 1972, pp. 1497-1525.*

[3] *Sobre el desarrollo del tráfico negrero hacia Saint-Domingue,* vid. *el estudio clásico de M. Gaston,* Histoire de l'Esclavage dans les Colonies Françaises, *París, Presses Universitaires de France, 1948.*

cando múltiples fracturas sociales. De este modo, la élite de la colonia estaba profundamente dividida entre la burocracia colonial, que representaba los intereses de la burguesía comercial metropolitana, y los colonos-propietarios, integrados por los llamados *grandes blancos*, así como por un cierto número de grandes propietarios mulatos, cuyos intereses económicos eran similares si bien eran discriminados por criterios de raza. Esta división racial se repetía en los sectores populares, constituidos por la población libre que no poseían explotaciones agrarias de importancia y tenían pocos o ningún esclavo. La base de la pirámide social la constituía la mano de obra esclava que constituía más del 85% de la población total de la colonia.

El estallido de la Revolución Francesa precipitó la crisis del modelo de organización colonial existente en Saint-Domingue a través de un proceso que, en una primera etapa, atravesó varias fases bien definidas.

La convocatoria de los Estados Generales y su rápida transformación en Asamblea Nacional Constituyente, en junio de 1789, despertaron distintas expectativas entre varios de los sectores que constituían la población libre de Saint-Domingue. Para los *grandes blancos* la nueva situación representaba la oportunidad de conseguir una autonomía política que les permitiera desmantelar el pacto colonial que los subordinaba a la burguesía comercial metropolitana. Los libertos y, sobre todo, los mulatos aspiraban a conseguir los mismos derechos civiles que los blancos. Los *pequeños blancos*, finalmente, esperaban mejorar su posición dentro de la sociedad colonial, manteniendo la discriminación racial.

Los *grandes blancos* que ya contaban con un importante grupo de presión en la metrópoli, el Club Massiac, fueron los primeros en movilizarse en defensa de sus intereses[4]. En julio lograron que la Asamblea Constituyente aceptara a seis representantes suyos, pero éstos no consiguieron que la metrópoli otorgara la anhelada autonomía política a Saint-Domingue. Tampoco pudieron impedir que, el 28 de marzo de 1790, la Asamblea decretara la igualdad de derechos de los libertos tanto en la metrópoli como en las colonias, si bien una serie de enmiendas posteriores consiguieron desvirtuar el contenido de este decreto. Este fracaso les condujo a iniciar un proceso de abierta insurrección en la colonia. En abril reunieron en San Marcos una autodenominada Asamblea General de la Parte Francesa de Saint-Domingue, que desco-

[4] *Las actividades de este grupo de presión colonial pueden seguirse en G. Debien,* Les Colons de Saint-Domingue et la Révolution. Essai sur le Club Massiac, *París, Colin, 1953.*

noció a las autoridades coloniales y promulgó, un mes más tarde, una constitución autonómica para la colonia, amenazando con proclamar la independencia de Saint-Domingue si la metrópoli se negaba a aceptar sus demandas[5].

Frente a la rebelión de los grandes propietarios criollos del Oeste y del Sur, las autoridades coloniales consiguieron el apoyo de la población blanca del Norte –menos comprometida inicialmente con el autonomismo– así como el de los libertos, que reclamaban la promulgación del decreto de 28 de marzo. Ello permitió al gobernador Peynier retomar el control de Puerto Príncipe y disolver la Asamblea de San Marcos en agosto de 1790[6].

Restablecido temporalmente el orden, Peynier se negó, sin embargo, a conceder a los libertos la igualdad de derechos sancionada por la Asamblea Nacional. Bloqueada la vía de la negociación, un grupo de mulatos de la provincia de El Cabo, dirigidos por el rico propietario Vincent Ogé, intentó a fines de año un movimiento insurreccional. La dura represión culminó con la bárbara ejecución de los principales implicados en febrero de 1791[7]. La actitud de las autoridades de la colonia provocó la insurrección de los mulatos del Sur de Saint-Domingue, bajo la dirección de André Rigaud, si bien las tropas regulares consiguieron sofocar el nuevo levantamiento.

Paradójicamente serían de nuevo los *grandes blancos* quienes dieran el golpe de gracia al tambaleante orden colonial. En marzo las tropas regulares enviadas por la metrópoli –incitadas por agentes de los grandes propietarios criollos autonomistas– se amotinaron poco después de desembarcar en Puerto Príncipe, asesinando a su comandante y obligando a huir al gobernador De Blanchelade, que en octubre del año anterior había sustituido a Peynier. Los vencedores sustituyeron a la totalidad de las autoridades coloniales del Oeste y convocaron una nueva asamblea colonial de signo autonomista[8].

El colapso de la estructura administrativa colonial llevaría a su vez a los mulatos a reiniciar su lucha en el Oeste y Sur de Saint-Domingue, reclamando la aplicación de un nuevo decreto de la Asamblea Nacional

[5] *J. Von Grafenstein,* Haití. Una historia breve, *México, Instituto Mora y Alianza Editorial, 1988, pp. 54-55.*

[6] *J. L. Franco,* La batalla por el dominio del Caribe y el Golfo de México, *La Habana, Academia de Ciencias de Cuba, 1966, pp. 190-195.*

[7] *Sobre la rebelión de Ogé,* vid., *A. Césaire,* Toussaint Louverture, *La Habana, Instituto del Libro, 1967, pp.173-209.*

[8] *J. L. Franco,* op. cit., *p. 196.*

Francesa, que el 15 de mayo había sancionado en términos categóricos la igualdad de derechos de los libertos antillanos. Para entonces, la población esclava, que hasta entonces había asistido pasivamente al desenlace de los acontecimientos, había comenzado un levantamiento generalizado en la provincia del Norte que pronto se extendería al resto de la colonia, provocando el final del régimen colonial y de la esclavitud en la parte occidental de la isla de Santo Domingo.

Hacia la emancipación y la independencia, 1792-1803

La rebelión de los esclavos en agosto de 1791 dirigida por el antiguo esclavo jamaiquino, Boukman, arrasó en pocas semanas la mayoría de las plantaciones de la rica provincia del Norte[9]. Frente al peligro común, los propietarios blancos y mulatos se reconciliaron y, en septiembre, firmaron un acuerdo que reconocía a estos últimos los mismos derechos civiles que a los blancos[10]. No obstante, el levantamiento hizo que la Asamblea Nacional Francesa cambiara de actitud y remitiera la cuestión del estatuto de los libertos a una futura asamblea colonial integrada únicamente por los colonos blancos. La nueva situación fue aprovechada por los *pequeños blancos* de Puerto Príncipe para llevar a cabo una matanza general de las gentes de color en noviembre de ese año. Por su parte, los grandes propietarios blancos decidieron dar marcha atrás en su acuerdo con los libertos. La reanudación del conflicto entre blancos y mulatos se superpuso además a la lucha de ambas facciones contra los esclavos sublevados. La dureza de la represión, sobre todo en el Norte, contribuyó a extender el levantamiento a la mayor parte del Oeste y del Sur de Saint-Domingue, destruyendo una gran parte de su estructura productiva[11].

El caos en el que se sumió la colonia trataría de ser aprovechado por la metrópoli para intentar recuperar el control de la misma. El gobierno francés envió para ello una comisión que fracasó a la hora de conseguir conciliar a los distintos grupos en pugna. Entre tanto, en un nuevo cambio de posición, la Asamblea Nacional revocó su decisión de septiembre y, el 4 de abril de 1792, emitió el tercer y definitivo decreto en torno a la igualdad de derechos entre blancos y libertos[12]. Poco des-

[9] Ibid., *pp. 203-209.*

[10] *Sobre las razones de este cambio de actitud,* vid. *G. Debien,* op. cit., *pp. 178-179.*

[11] *La desarticulación de la estructura productiva de la colonia ha sido estudiada por T. Lepkowski,* Haití, *La Habana, Casa de las Américas, 1968.*

[12] Le Monitor, *París, 25 de marzo de 1792.*

pués, llegaba a la colonia una nueva comisión acompañada esta vez de un cuerpo expedicionario de 6.000 hombres. En octubre, los comisarios disolvieron la asamblea colonial y promulgaron el decreto de abril, consiguiendo el apoyo de los principales dirigentes mulatos para pacificar las principales ciudades de la colonia.

Una calma tensa se extendió por Saint-Domingue. La proclamación de la República en septiembre de ese año y la ejecución de Luis XVI, en enero de 1793, pusieron fin a la misma. La mayoría de los colonos blancos adoptaron el partido realista y se levantaron en masa contra las autoridades republicanas, a las que consiguieron expulsar de gran parte del Sur y el Oeste de la colonia. Mientras tanto, los españoles penetraron en Saint-Domingue desde la parte oriental de la isla, incorporando a sus fuerzas a varios de los principales líderes esclavos sublevados.

Las autoridades republicanas se vieron en la disyuntiva de perder la colonia o acudir a la única fuerza que podía decantar el conflicto a su favor: los esclavos sublevados. Sus vacilaciones terminaron cuando el propio gobernador colonial, así como la flota de refuerzo enviada desde la metrópoli y anclada en El Cabo, manifestaron su intención de unirse a los rebeldes criollos. Para hacer frente a la crisis, el comisario Sonthonax se vio obligado a llamar en su ayuda a los esclavos negros sublevados, que tomaron El Cabo en medio de una gran matanza, mientras la población blanca se embarcaba en masa abandonando la ciudad. La ayuda de los antiguos esclavos obligó a Sonthonax a decretar la libertad de los esclavos en la provincia el Norte, el 29 de agosto de 1793, medida que, tras ser refrendada por el gobierno metropolitano, se haría extensiva durante los siguientes meses al resto de la colonia. La abolición empujó a los criollos realistas a entregar las principales ciudades del Oeste a Inglaterra, que en septiembre envió un numeroso cuerpo expedicionario a Saint-Domingue. La supresión de la esclavitud dividió asimismo a los libertos, pues la mayoría de los grandes propietarios mulatos del Sur hicieron causa común con los propietarios criollos[13].

Con todo, la abolición permitió a Francia recuperar la lealtad de los líderes negros que combatían bajo bandera española. En mayo de 1794 Toussaint-Louverture, Dessalines y Christophe llegaron a un acuerdo con los comisarios republicanos. Su concurso resultaría decisivo para que, entre 1794 y 1798, los ejércitos republicanos consiguieran impo-

[13] *Sobre el colapso de los criollos blancos,* vid. *T. O. Ott,* The Haitian Revolution, 1789-1804, *Knoxville, The University of Tenesse Press, pp. 65-72.*

nerse a los criollos realistas y expulsar de Saint-Domingue a las fuerzas británicas y españolas. Esta última etapa del conflicto tuvo como principales consecuencias la salida de la mayoría de los blancos que aún permanecían en la colonia y la progresiva consolidación del liderazgo, primero militar y luego político, de Toussaint-Louverture[14].

La práctica eliminación del sector blanco y el bloqueo naval impuesto por Inglaterra a Francia determinaron que, entre 1798 y 1802, Saint-Domingue consiguiera una autonomía *de facto* respecto a la metrópoli[15]. Este extremo es especialmente patente a partir de 1800, cuando Toussaint reciba el nombramiento de gobernador, imponiéndose al sector mulato, cuyo líder Rigaud hubo de exiliarse. La ocupación de la parte este de la isla –cedida a Francia por España en 1795, a raíz del Tratado de Basilea– y la promulgación de una constitución autonómica, en julio de 1801, que nombraba a Toussaint gobernador vitalicio, profundizaron el nivel de autogobierno de la colonia, si bien se reconocía todavía la soberanía nominal de la antigua metrópoli.

Esta situación chocaba frontalmente con los proyectos de Napoleón de hacer de Haití el centro de un reconstituido imperio francés en la región. En este contexto, la Paz de Amiens en 1802, que supuso un breve paréntesis a las hostilidades con Inglaterra, permitió a Francia tratar de recuperar el control de la colonia, mediante el envío de un cuerpo expedicionario de 23.000 hombres bajo el mando del general Víctor Emmanuel Leclerc, cuñado del propio Bonaparte[16]. Leclerc logró detener a Toussaint, que fue encarcelado en Francia, donde perecería en abril de 1803. Ello no puso fin a la resistencia de la mayoría de la población al restablecimiento del Antiguo Régimen, que fue contestada por las nuevas autoridades coloniales con una fuerte represión. A partir de octubre de 1802, los combates se generalizaron por toda la isla, mientras los principales líderes negros y mulatos –Petion, Clervaux, Christophe y Dessaliness– iban abandonando la ambigüedad hacia la metrópoli para declararse a favor de la independencia. En mayo de 1803, el Congreso de Arcahaie consagró como objetivo de los insurgentes la independencia de Saint-Domingue bajo el liderazgo de Dessalines. Mientras tanto, la fiebre amarilla y la guerra de guerrillas fueron debilitando la resistencia del cuerpo expedicionario francés que, en noviembre, se

[14] *A. Césaire,* op. cit., *pp. 273-306.*

[15] *El proceso puede seguirse en T. O. Ott,* op. cit., *pp. 100-120.*

[16] *Sobre la expedición de Leclerc y sus vicisitudes,* vid. *A. Césaire,* La Révolution Française et le Problème Colonial, *París, Présence Africaine, 1961.*

vio obligado a capitular y a abandonar sus últimas posiciones en la antigua colonia.

La derrota de Francia dio lugar al surgimiento de un nuevo Estado soberano, dirigido por antiguos esclavos y libertos. El Acta de Independencia firmada en Gonaïves en enero de 1804 consagraba la independencia de Haití, si bien el nuevo Estado no comenzaría a conformarse como tal hasta la proclamación del Imperio Haitiano, en septiembre de ese mismo año, tras la coronación de Dessalines como Jacques I.

La significación de la Revolución Haitiana en el continente americano

La significación histórica del proceso revolucionario que tuvo lugar en Saint-Domingue suele confundirse con las repercusiones de la Revolución Francesa en su lectura más simple. La gran revolución antiesclavista forma una parte relativamente autónoma de la francesa. Ambos procesos se influenciaron recíprocamente y su conjunción ejerció una influencia considerable sobre todo el continente americano.

La Revolución Francesa propagó una serie de esperanzas entre los sectores burgueses emergentes. La haitiana despertó una comprensible alarma entre los mismos. No es extraño. La esclavitud de los africanos y de sus descendientes se extendía por todo el continente americano. Como ha destacado Rolando Mellafe, el trabajo esclavo estaba presente en la producción de azúcares y mieles, cacao y café, tabaco y algodón; en los socavones de las minas y en la construcción de fortalezas, edificios públicos y privados, en el trazo de los caminos, en el servicio de misiones y conventos y de cuanto producía algún bien y servicio en aquellas óptimas colonias españolas, inglesas, francesas y holandesas[17]. Desde luego, la importancia de la esclavitud no era la misma en todas las regiones americanas. Su principal incidencia tenía lugar en toda el área circuncaribe y en el Brasil.

Desde el siglo XVII, se había desarrollado en estas regiones una agricultura de plantación, sostenida por un intenso tráfico negrero, que había contribuido de manera importante al proceso de acumulación capitalista en algunos países de Europa Occidental. De ahí, el importante impacto de la revolución antiesclavista de Saint-Domingue sobre la conciencia colectiva de las sociedades coloniales americanas y euro-

[17] *Rolando Mellafe,* La esclavitud en Hispanoamérica, *Buenos Aires, EUDEBA, 1972.*

peas. Hasta entonces las revueltas de esclavos habían tenido poca trascendencia. La fuga y el cimarronaje habían constituido las únicas manifestaciones de este proceso. La revolución antiesclavista de Saint-Domingue abrió una nueva perspectiva.

Las colonias hispanas en el Caribe fueron las primeras en inquietarse por la rebelión anticolonial y antiesclavista. Su preocupación se refleja desde noviembre de 1791 en la «Representación hecha a su majestad con motivo de la sublevación de esclavos en los dominios franceses de la isla de Santo Domingo»[18]. El gobierno español, por su parte, instruyó pronto a las autoridades coloniales de México, Nueva Granada, Cuba, Puerto Rico y Santo Domingo sobre la conducta a seguir ante tan «grave asunto», a saber, neutralidad respecto al conflicto de los colonos blancos de Saint-Domingue con su metrópoli, pero auxilio a los blancos frente a la rebelión de los esclavos[19]. Ello implicó el establecimiento de un cordón militar en la frontera entre la parte occidental y oriental de la isla de Santo Domingo.

El eco de la revuelta esclavista se dejó sentir también en los Estados Unidos, en donde las ideas abolicionistas habían arraigado entre cuáqueros y metodistas, que fundaron sociedades a favor de la erradicación de la esclavitud, en gran medida inspirados por la campaña de Wilberfore en Inglaterra y las actividades de la Sociedad de Amigos de los Negros en Francia. En este sentido, algunas voces aisladas manifestaron su simpatía por el proceso que se desarrollaba en Saint-Domingue, como la de David Rice, miembro del Legislativo de Kentucky, quien en 1792 había declarado que los esclavos de Saint- Domingue «estaban comprometidos en un noble conflicto». Con todo, la posición predominante fue de profundo temor hacia un proceso que cuestionaba las bases mismas de la organización socioeconómica de la región. Las sublevaciones de esclavos en las plantaciones de la Louisiana en los años de 1794 y 1795 acentuaron esa alarma.

La expulsión de ingleses y españoles de Saint-Domingue entre 1795 y 1798, la ocupación de la parte occidental de la isla por un triunfante Toussaint Louverture en 1801 y la derrota en 1803 del cuerpo expedicionario enviado por Napoleón para restablecer el control francés sobre su antigua colonia, supusieron el definitivo triunfo de la Revolución

[18] *Francisco de Arango y Parreño,* Obras, *La Habana, Ministerio de Educación, 1952, pp. 109-113.*

[19] *José L. Franco,* Documentos para la historia de Venezuela existentes en el archivo nacional de Cuba, *La Habana, Archivo Nacional de cuba, 1960, pp. IX y X.*

Haitiana. La república fundada en 1803 por mulatos y negros, en su mayor parte ex esclavos, echaba por tierra uno de los grandes mitos del poder blanco. Esto es, que los seres humanos de piel obscura no tenían las capacidades y condiciones elementales para el autogobierno.

Ello desató una fuerte campaña de propaganda en Europa y América con la intención de difundir una imagen catastrofista de la Revolución Haitiana y sus líderes. Entre las numerosas manifestaciones de esta corriente sobresale un extenso folleto dedicado a Dessalines, primer gobernante la recién constituida república haitiana[20]. Tras enumerar los horrores cometidos por los antiguos esclavos, el folleto indicaba de modo aleccionador que «la desunión de los nativos blancos de aquella isla había sido una de las causas de que los negros se apoderaran de ella y que ellos pereciesen en sus infames manos». En este sentido, la obra exhortaba a la unidad de todos los sectores blancos de las colonias «donde había negros y otras castas». Ello ponía de manifiesto la instrumentalización de la Revolución Haitiana por las potencias coloniales europeas para aplacar el creciente descontento de los sectores criollos de la sociedad colonial con la amenaza de una guerra de racial, que pusiera en cuestión el predominio socioeconómico de estos grupos.

Esta imagen no fue obstáculo para que Haití jugara un papel de cierto relieve, una vez desencadenado el proceso de emancipación en una gran parte del imperio colonial español. Los dirigentes haitianos creyeron que una política de solidaridad con los movimientos independentistas emergentes podía facilitar la consolidación del nuevo Estado. No resulta extraño, por tanto, que varios dirigentes independentistas hispanoamericanos buscaran ayuda en Haití. En este sentido, Dessalines permitió abastecerse en Jacmel a la expedición de Francisco Miranda a Venezuela en 1806. Henri Christophe y Alexandre Petion –que dirigían los dos Estados en los que se dividió transitoriamente Haití en 1811– se mostraron dispuestos a atender los requerimientos formulados por los insurgentes mexicanos entre 1813 y 1814. Es bien conocida asimismo la ayuda prestada por Petion a las expediciones de Francisco Xavier Mina a México y a las dos emprendidas por Simón Bolívar a Venezuela[21]. Menos conocida es, sin embargo, la marginación interna-

[20] Vida de J. J. de Dessalines. Jefe de los negros de Santo Domingo; con notas muy circunstanciales sobre el origen, carácter y atrocidades de los principales jefes de aquellos rebeldes desde el principio de la intervención de 1791, *México, Miguel Ángel Porrúa, 1993 [1806].*

[21] *Sobre el papel de Haití en el proceso de emancipación hispano-americano vid. E. Córdoba-Bello,* La independencia de Haití y su influencia en Hispanoamérica, *Caracas, Instituto Panamericano de Geografía e Historia, 1967.*

cional sufrida por Haití tras la independencia de la mayor parte de la América continental. A la postre, las nuevas repúblicas hispanoamericanas vinieron a coincidir con la antigua metrópoli colonial en los mismos prejuicios raciales frente a la Revolución Haitiana y el Estado construido por los antiguos esclavos.

Estos prejuicios resultaron especialmente fuertes en las Antillas, donde la experiencia haitiana contribuyó paradójicamente a consolidar la dominación europea en el Caribe. De este modo, cuando en abril de 1811 las Cortes de Cádiz iniciaron el debate de las proposiciones presentadas por José Miguel Guridi y Alcocer –solicitando la gradual abolición del tráfico esclavista– y por Agustín de Argüelles –dirigida a erradicar la importación de esclavos a las colonias hispanas– se produjo una fuerte reacción en La Habana que unió a peninsulares y criollos en la defensa del orden colonial como garante del régimen esclavista. El movimiento, que tuvo su principal exponente en el dirigente criollo Francisco de Arango y Parreño, frustró cualquier posible reforma del régimen esclavista y determinó, en definitiva, que las Antillas se apartaran de los movimientos emancipadores desatados en el resto del continente.

No sólo España, sino también Inglaterra, Estados Unidos, Francia, Holanda y Dinamarca, que poseían colonias en el Caribe, contemplaron con suma inquietud la creación y consolidación de un Estado libre en la región, bajo el liderazgo de antiguos esclavos y hombres de color, que, en definitiva, desafiaba la validez de los prejuicios raciales que constituían la justificación ideológica del orden colonial en esta región. Ello determinó que el nuevo Estado no fuera reconocido hasta mediados de la década de 1820, reconocimiento que en el caso de los Estados Unidos se dilataría hasta 1862. La hostilidad de las potencias coloniales y el aislamiento internacional al que fue sometida la nueva nación, impidieron que Haití pudiera desempeñar un papel activo en el proceso de emancipación de las masas de esclavos que existían en el resto del Caribe. Esta situación no evitó que la experiencia haitiana acabara convirtiéndose en un referente –tanto práctico como mítico– para la población esclava de toda la región, contribuyendo a desencadenar las numerosas revueltas de esclavos que jalonaron la historia del Caribe durante la primera mitad del siglo XIX y que terminarían por precipitar la crisis del régimen esclavista y del propio orden colonial asociado al mismo.

La risa del desesperado

Osvaldo Gallone

Su producción literaria comenzó con un libro de poesías (*Sucedió en la lluvia*, 1965) y culminó con una novela (*Voces en la noche*, 2004). Entre uno y otro extremo, escribió algunos de los mejores cuentos publicados durante el último medio siglo en lengua castellana, cuentos que por derecho propio podrían integrar (y, de hecho, integran) las antologías más exigentes; el elogio no es menor en un país de cuentistas (Borges, Cortázar, Bioy Casares, por no agotar una lista inagotable) situado en un continente de cuentistas (Onetti, Monterroso, Ribeyro, por no agotar otra lista inagotable).

Ya en su primer libro de cuentos (*La felicidad*, 1969), Isidoro Blaisten consuma dos cuentos que bien pueden aspirar a la categoría de perfectos: intransferibles a otros códigos que no sean los propios y ajustándose a un equilibrio perfecto entre fondo y forma (esos dos elementos perimidos y depreciados por cada nueva vanguardia y que, sin embargo, siguen siendo las piedras basales sobre las que se apoya la arquitectura de la letra): «El tío Facundo» y «Los tarmas». Pasan los años y sigue siendo inolvidable ese personaje excesivo y jocundo que retorna al seno familiar (mamá, papá, la hermana y el yo narrador) para transformarlo; esa familia de clase media porteña, adocenada y carente de relieve (que bien podría definirse como «familia cortazariana») que es seducida por el tío Facundo y que termina matándolo porque el tío Facundo ha hecho mucho más que transformarla, la ha desquiciado. Con no menos gallardía y solidez ha pasado la prueba del tiempo (la prueba del ácido) «Los tarmas», ese grupo de gente metódica y desesperada (metódica en su desesperación) que se asimila a «los termes, que no dejan nada cuando pasan»: con falsos carnés, apellidos adulterados y títulos imaginarios invaden velatorios, ágapes y *vernissages* para hacer acopio de comida, ropa, donaciones o cuanto fuera menester para la supervivencia diaria: no dejan nada cuando pasan porque tampoco a ellos el azar –uno de los nombres de la fatalidad– les ha dejado nada.

«Mishiadura en Aries», incluido en su segundo libro de cuentos (*La salvación*, 1971), exhibe uno de los perfiles más relevantes de la narra-

tiva de Blaisten: su notable percepción auditiva, su capacidad para trasladar a la escritura los modos del habla a partir de un proceso de laboriosa transformación (en tanto que no se escribe como se habla, la mera traslación de un registro a otro redunda en una ineficaz servidumbre mimética). «Mishiadura...» es un largo monólogo que parodia hasta la irrisión los tics y afectaciones de un lenguaje que inficionó el habla porteña durante los setenta y que pretendía –sin lograrlo- articular con propiedad los conceptos del psicoanálisis y del estructuralismo al uso. Vale destacar otro cuento de *La salvación*: «La puerta en dos», la historia de Isidoro Fleites, un hombre de treinta y siete años que en su empeño –absurdo, agónico, desesperado– por transformar una vieja puerta de cedro en una biblioteca para acomodar en sus estantes la colección completa de la revista deportiva *El Gráfico* renuncia a su familia, a su trabajo, a su futuro.

El mago (1974) es un libro inclasificable (se le puede reconocer un parentesco lejano con *La vuelta al día en ochenta mundos*, de Cortázar) donde alternan cuentos breves, brevísimos, diálogos disparatados, parodias lingüísticas y una balada que, con toda justicia, se ha terminado por convertir en célebre: la «Balada del boludo» (brasseniana, sin duda, pero también e indiscutiblemente blaisteniana). Con todo y en su conjunto, *El mago* suele incurrir en exceso de ingenio, en una irreverencia que en muchas ocasiones se desborda y se termina agotando en el chiste o en el mero desenfado, sin otra ulterioridad que la sostenga o la justifique.

Es en los tres libros posteriores (*Dublín al sur*, 1980; *Cerrado por melancolía*, 1981; y *Carroza y reina*, 1986) donde Blaisten alcanza la medida exacta entre humor y reflexión, y accede al magisterio del cuento.

Repartidos entre esos tres libros están los cuentos «Dublín al sur» (una impecable parodia del *Ulises* en lo que comporta el género de celebración y homenaje), «Cerrado por melancolía» (un texto fundacional, un atomizado *Bildungsroman* en el que la escritura opera como gesto iniciático y redentor), «El total» (en rigor, una *nouvelle* que da cuenta del doloroso agobio de la locura), «Lotz no contesta» (una prueba palmaria de que el cuento como género se asienta en el elemento elidido, deliberadamente silenciado), «Permiso, maestro» (que bien puede parangonarse con los célebres «cuentos de escritores» de Henry James, más concretamente con «La figura en el tapiz»), «Carroza y reina» (un entrañable homenaje a la porteñísima esquina de San Juan y Boedo). Aún después de *Carroza y reina*, Blaisten publicaría otro libro

de cuentos, *Al acecho*, en la cual la pieza que da título al volumen es una pequeña obra maestra del género policial: la mitad de los lectores –como bien observara Vicente Battista– no advierte quién es el asesino.

Se ha escrito mucho, y con razón, del humor de Blaisten; se ha escrito menos de la melancolía que tiñe sus relatos; menos aún de la desesperación que se desprende de los mismos. El propio Blaisten supo definir el humor de un modo inmejorable: «es una aristocracia del alma», pero también señaló: «un humorista es un escritor que se ríe de nervios (...) el humorismo es la penúltima etapa de la desesperación.» Resulta evidente que el humorismo campea en la literatura de Blaisten bajo la forma del repentismo verbal, la parodia lingüística, el anacronismo suntuoso y el disparate, un tono absolutamente porteño que enmascara la burla con una envarada seriedad (basta leer textos como «El gran poeta», «Mishiadura en Aries», «Victorcito, el hombre oblicuo», «La felicidad», «Última empresa» o «Dublín al sur», entre otros; o los dos libros en los que el autor expone con irresistible gracia su estética, sus obsesiones, sus recuerdos: *Anticonferencias* y *Cuando éramos felices*). Pero no es menos cierto que pocos autores han hollado con tanto empecinamiento (y necesidad) la tierra de la melancolía.

Los años que van de 1513 a 1515 conforman el período de los grandes grabados en cobre de Durero: *El caballero, la muerte y el diablo* (1513), *San Jerónimo en su celda* (1515), y el más conocido de todos, que data de 1514: *Melancholia*. Este último muestra a una figura alada –a cuya vera está encaramado un pequeño ángel o querubín–, sentada junto a una construcción severamente dañada o a punto de ser demolida. Ensimismada y sola, está rodeada de objetos: una esfera, una espada cuyo filo se adivina inservible, una balanza, una campana, una tabla numérica, listones de madera, un reloj de arena, cajas a medio abrir, elementos de medición propios de la actividad científica, y hasta un perro flaco, con los ojos clavados en el piso, las costillas dibujadas sobre el lomo y arrebujado en su propia precariedad. La mirada de la figura principal se pierde en un punto que bien se puede asimilar a la nada; a diferencia del *Autorretrato con pelliza*, de 1500, cuya hierática mirada no tiene fondo; el fondo de esta mirada melancólica, en cambio, es un cansancio indisimulable. El objeto ejerce aquí una inflexible gravitación: no hay espacio que no haya sido sometido a la presencia de un objeto, no hay sobrecarga por imposibilidad de estilización (pocos artistas más sutiles que Durero) sino aliento barroco por voluntad arbo-

rescente. Este ámbito abigarrado acaso contribuya a explicar el agobio que transmite la figura principal. En ese compendio de pequeñas obras maestras agrupadas bajo el título de *El Renacimiento*, Walter Pater señala con acierto que *La Gioconda*, de Leonardo, sólo puede ser parangonada en fuerza sugestiva con la *Melancholia*, de Durero.

En su edición de 1912, el *Diccionario Enciclopédico Hispano-Americano* define la melancolía como un humor –en el sentido hipocrático del término– que se traduce en una tristeza vaga, sosegada y permanente, nacida de causas físicas o morales, que hace que el que la padece no encuentre gusto ni diversión en cosa alguna; el melancólico puede permanecer durante horas en el mismo lugar, con un gesto que expresa tristeza, sufrimiento y angustia. Tal encuadre de corte positivista conviene tanto al tema –creo- como el consagrado por Freud en el artículo «La aflicción y la melancolía» (*El malestar en la cultura*).

Me he permitido abusar de la digresión –y de la paciencia del lector– porque estimo que en el grabado de Durero y en la definición clásica del concepto de melancolía se compendia el universo narrativo de Blaisten que, en una lectura superficial, puede asimilarse a una mera humorada. En ese universo se constituye el imperio del objeto: una geografía conformada por puertas, teodolitos, lápices, lapiceras, puñales, armas, monedas, cigarrillos, planchas de aluminio, reglas T, ceniceros o banderines. Una abigarrada profusión de objetos que subsume al sujeto, lo condena a una melancolía sin nombre y lo destituye de su identidad (un proceso respecto del cual «Cerrado por melancolía» es un cuento paradigmático). El sujeto blaisteniano se salva por la creatividad (inventa empresas para sobrevivir, una supervivencia que se despliega en sus dos vertientes: la económica y la existencial) o bien se diluye en la más ciega desesperación (que toma, generalmente, las formas del suicidio: «La puntualidad es la cortesía de los reyes», «El total»). De la aristocracia del alma se pasa al desasosiego del espíritu.

Pienso que el germen de *Voces en la noche*, la primera y única novela de Blaisten, se puede hallar en «Epílogo y otras maneras», esa íntima coda autobiográfica que cierra el tomo de cuentos *Carroza y reina*: «Me di cuenta de que los lectores no existían, de que sólo eran una denominación que habíamos inventado para calmar la angustia». El innominado protagonista de *Voces en la noche*, un vendedor de camisones y *baby-dolls*, asume una misión impostergable: eliminar a un desconocido que está dispuesto a arruinar la literatura para todas las generaciones venideras. Cuando, hacia el final de su peripecia, pregunta por qué ha sido elegido, la respuesta no deja de ser harto significati-

va: «Usted es el único lector que queda. El último lector puro. El último y el único lector que nunca pretendió escribir».

Resultaría sencillo puntualizar las referencias consagradas y reconocibles que resuenan en la novela: desde Kafka (al cabo, es una Corporación la que pretende que la literatura desaparezca) hasta Borges (el paisaje es un Buenos Aires sugerido pero nunca nombrado, como en «La muerte y la brújula»); más pertinente sería afirmar que la novela está atravesada por las marcas inequívocas que caracterizan toda la producción de Blaisten: una profunda melancolía (traducida en piezas de pensión, rutinas minuciosas, pequeñas miserias y condignas privaciones) mitigada por una instrumentación ejemplar del humor y del absurdo (entre las voces que el protagonista escucha está la de la señora Tokoyama, que le transmite las enseñanzas de un desopilante maestro zen), una galería de personajes que oscila entre la angustia existencial y el dislate, el eximio manejo de la parodia y del *tempo* narrativo (en cuyo transcurso se verifica el irrefutable triunfo de la ficción: lo aparentemente inverosímil se torna verosímil y el lector suspende su incredulidad a lo largo de los doscientos cuarenta y nueve breves capítulos en los que se divide el libro).

Para Walter Pater, el estilo es «un mismo estado de alma que informa el todo». No es de extrañar, pues, que los personajes de *Voces en la noche* compartan la misma estirpe que aquellos que protagonizan los cuentos del autor: Anselmi, Boris, los comerciantes armenios Ruganián y Marsupián, Gregorio Herrero (cuya profesión es la de herrero), entre otros. Pocos autores en la literatura argentina han acuñado un estilo con mayor felicidad que Blaisten, un estado de alma que informa el todo y que ha sabido eludir con autoridad y gracia los modos al uso, las arbitrarias tendencias del mercado y la penosa jerga que la Academia celebra y a la cual brinda acceso al dudoso paraíso del canon.

Voces en la noche es una novela soberbiamente escrita; echar mano de semejante perogrullada (un escritor *debe* escribir bien; nadie se asombra de que el piloto conduzca su avión a destino, o de que el electricista logre subsanar un cortocircuito) reconoce su razón de ser: en un panorama narrativo en el cual, salvo honrosas excepciones, el único registro que parece tener la palabra es el operativo (indigencia que la reduce a su estricta enunciación), poner de relieve el carácter eufónico de *Voces en la noche* no parece un dato menor. No es gratuito que el primer libro de Blaisten haya sido un libro de poemas. Se puede pensar que nunca dejó de usar la palabra en un registro poético: vale decir, ese registro en cuyo seno la palabra no sólo dice, sino que resuena; no sólo

es instrumental, sino que es metafórica; no sólo señala, sino que reverbera. Para citar de nuevo a Pater, «todo arte aspira constantemente al estado de música.» En este sentido, Blaisten ha sido siempre un soberbio intérprete.

Desearía concluir este bosquejo con una nota de orden eminentemente personal. Cuando estaba terminando de leer *Voces en la noche*, me anunciaron la muerte de Isidoro *Ike* Blaisten a los setenta y un años de edad (había nacido en 1933, murió el domingo 29 de agosto de 2004). Creo –quisiera creer– que la irreprimible hilaridad que me produjeron algunas escenas de *Voces en la noche*, junto con el rendido asombro de siempre por una prosa impecable, fueron un réquiem que él no hubiera desaprobado. Alguna vez confesó: «Creo que si pudiera escribir cinco cuentos perfectos mi vida estaría justificada»; escribió más de cinco cuentos perfectos; su vida, pues, estuvo justificada con holgura. Me tomo el insensato atrevimiento de parafrasear a Cervantes a modo de fraternal despedida: «No más, *Ike*, sino que Dios te guarde, y a mí me dé paciencia».

El inactual*

Santiago Sylvester

A VER si se me entiende: soy etrusco.

No sé qué significa esa música, desconozco el guiño
de complicidad, lo que me cuentan del cíberespacio
atareado por un tráfico múltiple:
y no sé si pedir explicaciones
o darlo por no entendido.

Hasta aquí llega el lenguaje traído por el perro del
vecino, por usted
que ha cruzado el puente sobre el río de deshielo: traído
por mí
que acarreo lenguaje a esta intemperie
donde el mundo no es tema de conversación.

Ahora ese caballo se ha puesto a relinchar
y yo he quedado de este lado del alambre, fuera del
centro que relincha, flotando sobre el agua de deshielo.

De todo esto
necesito explicación, pero ya es tarde para pedirla
y temprano para explicarme yo. Dicho
sin exhibicionismo: sé llover, nublar, tomar el valle por
asalto cuando a las seis de la tarde caen la noche, el frío,
el silencio
y algo dice en el oído a cada cosa «acabas de nacer».

* *Fragmentos del libro inédito y homónimo.*

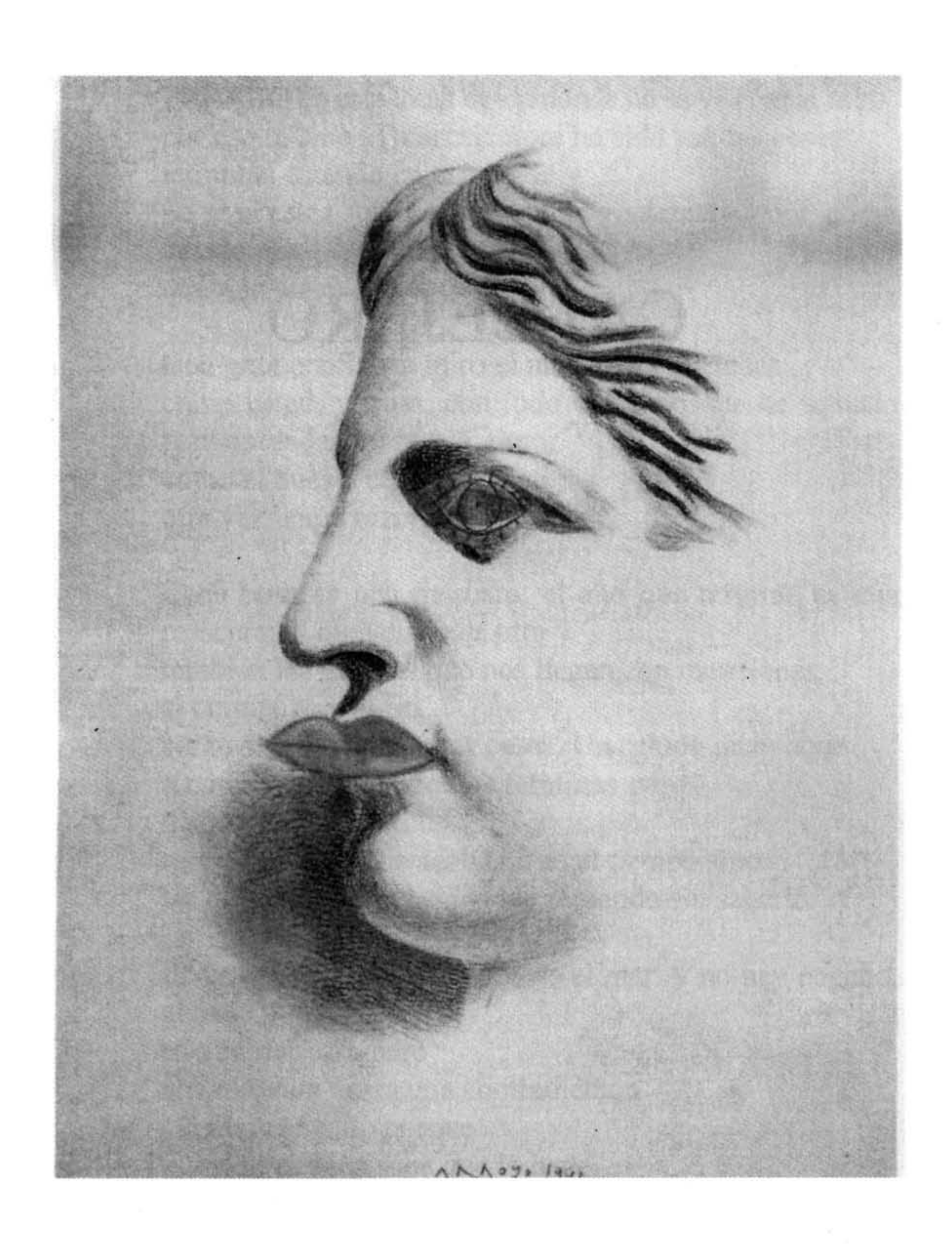
PARADO en esta loma desde donde no se ve el mar, miro
por eso mismo el mar: siempre ha sido así: las cosas
terminan estando en otra parte y
no sé si estos son los sueños que yo debiera tener: como
cualquiera que respira o canta
también estoy donde no estoy.

Con gran confianza miro el mar: lleno de dudas
como usted, y sano, con todo el calcio que he tomado
para aprender del hueso: durar
como el hueso: sé lo que digo y
otra vez tengo razón.

Cada cosa es una máscara: el año que termina es una
máscara: el nuevo año es otra y
también los saludos que nos llegan con menciones
al comienzo y al fin
como si hubieran ambas cosas. Un saludo dice: «que
recomience el tiempo que termina» pero
nada termina, nada
recomienza: lo que acaba no es el tiempo sino
las decisiones que hemos ido tomando sin saberlo.

Lo que en cambio no acaba es el mar: y no hay engaño,
el mar
es otra máscara pero
una máscara no es una contradicción
y no hay engaño porque
quien se engaña sabe que lo hace.

CALLEJERO



Clásico-moderno 1991, Collage 34 x 26 cm

Entrevista con Eduardo Arroyo

Jesús Marchamalo

A las cinco en punto de la tarde, como en el poema. Dos operarios trajinan en la entrada de su casa con unas alfombras. Al amplio salón, con las contraventanas entornadas, llega el eco bullicioso de la calle: motos que pasan a todo gas, camiones y cláxones de coches, el sonido lejano de una ciudad eternamente en obras y alguna inoportuna sirena de ambulancia.

Se sienta en el sofá, con las gafas en la mano. Una gafas con las que juguetea a lo largo de la entrevista, que apoya sobre la rodilla o que se coloca abandonadamente en la frente. Camisa de rayas con las iniciales bordadas, corbata con el nudo flojo, pantalones oscuros y unos traviesos zapatos de color rojo intenso.

Pintor y escritor nacido en Madrid en 1937, estudió periodismo y en 1958 se exilió en París, ciudad en la que vivió durante más de cuarenta años. Ha publicado tres libros: La biografía del boxeador Panamá Al Brown, *Sardinas en aceite* y *El trío calaveras*. En 1982, el Centro Georges Pompidou le dedicó una antológica y ese mismo año le fue concedido el Premio Nacional de Artes Plásticas.

—*Comenzamos, si le parece, hablando de Argensola, la calle de su infancia, su primer universo.*

—La verdad es que sí era un pequeño universo, una calle completa, ya no hay calles así, allí estaba todo: la tienda de ultramarinos, la de flores, la planchadora, la ferretería, la tienda de zapatos, frutería, bodega, la peluquería que recuerdo como un verdadero suplicio. En realidad, había dos, una arriba de la calle, y otra al lado de la farmacia de mi padre. Y luego había otra más que era la que a mí más me gustaba, en el hotel Regina. Los domingos tenía una cita con mi abuelo, él se afeitaba y se cortaba el pelo, y a mí me arreglaban. Y era un suplicio: la raya a un lado, el tupé, todo aquello, sobre todo cuando con doce o trece años ya no estabas en la edad en que te divertía que te sentaran en un sillón de peluquería que parecía un caballo. Todo eso ha desaparecido barrido por el *prêt-à-porter*, y ahora todo son tiendas finas de deco-

ración y galerías de arte, lo único que sobrevive es la confitería, que ya estaba instalada en la calle antes de que mis padres llegaran a vivir en 1936.

—Hace unas descripciones muy literarias. Creo que fue Calvo Serraller quien dijo que usted siempre se había tenido que enfrentar a esa encrucijada entre la literatura y la pintura.

—Yo creo que no existe tal encrucijada, soy solamente un pintor, un pintor que escribe, pero un pintor. Pero sí es cierto que vivo en una ensoñación literaria, que me ha acompañado toda mi vida y que no me dejará jamás: mi biblioteca, el amor por la literatura, el amor por los libros. Y es verdad que me siento mucho más cómodo en las librerías que en los museos.

—Volviendo a su infancia, imagino una cierta paranoia entre el Liceo Francés, donde estudió, y esa España de los cuarenta que usted dibuja en negro, el negro de los tupés, el de las botas de los falangistas, y el de los tricornios de charol negro de la Guardia Civil.

—Y no se olvide de las sotanas, negras, ala de mosca, cuerpo de mosca. Creo que aquel colegio fue un privilegio del que no me daba cuenta en su momento. Que mi padre, del bando victorioso, un hombre tremendamente creyente, enviara a su hijo al colegio maldito, el de los perdedores, el de los refugiados, el de los judíos y los masones, es algo bastante sorprendente. Quizá su muerte, cuando yo tenía seis años, me haya hecho mixtificar todo aquello, pero me sigue emocionando el rechazo de mi padre a la victoria, y esa decisión que de algún modo me salvó, siquiera temporalmente, porque el Liceo Francés tuvo la delicadeza de echarme cuando tenía 15 años, por mala conducta. Pero sí pienso que la semilla de un colegio de este tipo, comparado con los que tuvieron que sufrir otras personas de mi generación, me ha ayudado, si no a vivir, sí por lo menos a sobrevivir.

—¿Qué hizo para que le echaran?

—Bueno, en realidad fue una sucesión de cosas, argumentaron que no era escolarizable, y me echaron. Pero mi madre en ese momento duro de la expulsión, merecidísima, interviene en segunda opción, des-

pués de mi padre, y en vez de meterme en sitios antipáticos me mete en un colegio surrealista, muy divertido, cuyo lema era que si tú pegabas a un profesor, echaban al profesor a la calle, y conservaban al alumno, que en realidad era el que pagaba. Y eso, claro, te da una cierta fuerza.

—Acaba de contarnos que su padre murió cuando usted tenía seis años, ¿Vivió una infancia marcada de algún modo por su ausencia?

—Perder al padre era entonces pecado, y en la sociedad española de la época no se soportaba la figura de la viuda, la viuda era siempre sospechosa. Es verdad que viví marcado durante mucho tiempo más por la viudez de mi madre que por mi propia orfandad, porque la viudez era la exclusión. Después he leído que en muchas sociedades y culturas primitivas se penaliza la desgracia, y algo de eso era lo que ocurría.

—Se hizo periodista, hizo la mili y se marchó al exilio.

—No sé si exilio es la palabra adecuada, porque queda muy bien ahora hablar del exilio, es una cosa un tanto heroica. Yo prefiero hablar de alejamiento porque tiene menos énfasis y más sentido, al menos en mi caso. Yo pertenezco a una generación que vivía sueños literarios, una generación que quería escribir, pero que quería irse, escapar. Nosotros leíamos a los escritores americanos que, desde Hemingway, trabajaban en periódicos y nos hicimos periodistas porque en realidad queríamos ser escritores.

Entonces existía la Escuela Superior de Periodismo, un lugar surrealista lleno de locos; locos los que nos inscribíamos y locos los profesores, un lugar muy divertido y absurdo. Y con dieciséis y diecisiete años se nos asignaban prácticas en diferentes diarios, y había que ver cómo eran en aquel momento las redacciones de *Pueblo,* o del *Arriba,* todo absurdo, prehistórico. Y nada, te mandaban a llevar el café al redactor jefe, era un mundo por el que pensábamos que había que pasar para escribir. Pero en mi caso fue más fuerte el deseo de irme que el deseo de escribir, realmente no se podía vivir en esa España insoportable, aburrida, negra, idiota, zafia, vulgar.Y me fui.

—París, 1958, ¿qué recuerda de la ciudad?

—Recuerdo una gran sorpresa, una gran curiosidad, mucha retórica, fantasía, un poco de estupidez, de ingenuidad Sobre todo en aquella época en que había pasado muy poco tiempo de la liberación de París, de la Segunda Guerra Mundial. Era un país todavía de acogida, donde se vivía una cierta tolerancia, se respiraba mucha libertad, no tiene nada que ver con el París de hoy, una ciudad tremendamente hostil y difícil. No envidio a ningún joven que vaya ahora a París, pero entonces era una ciudad acogedora, generosa. Y luego estaban los personajes que estaban allí, con los que también había una relación de complicidad.

—¿Habla de Giacometti, y De Chirico?

—A De Chirico le conocí más tarde, en Roma, pero sí, por allí estaban Calder, y Giacometti, a quien veía casi todas las noches en el *Dôme,* donde uno podía comer con él y nunca se sabía quién pagaba. Tenía una relación muy simpática conmigo porque le gustaban los españoles, yo creo que todavía tenía vivo el mito de la Guerra Civil.

—Nunca les contó que pintaba.

—No, en aquella época era difícil ser artista, estaba en cierto modo mal visto hasta por nosotros mismos. Era una profesión como de mal gusto, así que era preferible no decir nada.

—Y se hizo pintor casi de la noche a la mañana.

—Hubo un cúmulo de coincidencias afortunadas, la suerte de cara. Fue muy sorprendente cómo ocurrió todo, nunca había puesto los pies en una escuela de arte, no tenía ese pasado que tenían todos los artistas que habían hecho Bellas Artes y que ya tenían obra. Yo empecé a pintar y mis cuadros empezaron a funcionar tanto en la crítica, que entonces era importante, no como ahora, y también en las ventas. Y a partir de ese momento me di cuenta de que, de la noche a la mañana, me había convertido en un pintor que vivía de su pintura. Fue bastante sorprendente, sí.

—¿Es fácil para un pintor habituarse a tener que desprenderse de todos sus cuadros, no hay un cierto desgarro?

—Ah, no, yo no he tenido nunca ese problema, afortunadamente. Lo que yo hago me interesa únicamente cuando lo estoy pintando, después ya no me pertenece. En esta casa no hay ni un solo cuadro mío, ni en ninguna de las casas en las que he vivido. Yo no vivo con mis cuadros, sino con los cuadros de los demás. Cuando los termino, los firmo y los vuelvo contra la pared. Y cuando presto un cuadro para museos o exposiciones, alguno de esos invendidos que tiene cualquier pintor de buena educación, y vuelven embalados, no les quito nunca el papel. Estoy completamente seguro de que me voy a morir sin ver cuadros que están embalados y contra la pared en mi estudio desde hace años. No tengo ningún apego por ellos, tienen sentido para mí sólo mientras los estoy pintando.

—Se confiesa un asiduo visitante de cementerios, le interesan los escritores muertos, las lápidas

—Tengo mucho interés por la desaparición, la cancelación, las lápidas, los monumentos funerarios, todo eso me interesa mucho. Es algo que no tiene mucho mérito, soy supersticioso y he comprendido lo inteligentes que son los mexicanos que se comen los muertos de mazapán, y convierten el día de los difuntos en una fiesta. De algún modo, hablar de la muerte es conjurarla. Yo he hecho bastantes *vanitas*, y algunas las he regalado a mis amigos, y esa idea de la cosa un poco tétrica, que a mí me divierte mucho, la calavera y la vela, siempre me ha producido cierto regocijo.

—¿Y la ceguera, creo que también es otra de sus grandes obsesiones?

—Los artistas, es lógico, tienen siempre miedo a la ceguera y a la mutilación. Pero yo procuro no pensar nunca en ello, es algo que no me quita el sueño.

—¿Y qué se lo quita?

—Los lunes por la mañana, la angustia del lunes por la mañana, es una catástrofe. Tiene que ver, yo creo, con el colegio: levantarse todos los días a la misma hora, hacer los deberes. Pintar es igual.

—Me he fijado en los títulos de sus cuadros; «El final trágico de Marcel Duchamp»; «Retrato de Lenin en 1968 con una chaqueta de un

solo botón»; «Hay una cierta diferencia entre las tonsuras de la columna de la izquierda y las de la derecha». Parece que tienen gran importancia para su pintura.

—Mi pintura ha sido siempre literaria, podríamos decir, anecdótica, que es una de las peores cosas que se pueden decir de la pintura de alguien. Los gurús siempre han criticado todo lo que no fuera pintura, de modo que la abstracción sería la gran pintura, podríamos decir. Pero a mí me gusta reivindicar esa parte antipática del oficio, la de contar historias. Y respecto a los títulos es algo en lo que pienso desde que empiezo un cuadro, hay veces que incluso empiezo un cuadro por el título, que siempre tiene que ver con la pequeña historia, el relato que hay en él.

—Hay un cuadro suyo de 1970, «Diferentes tipos de bigote reaccionario español», con el que se organizó un considerable escándalo cuando lo adquirió el Museo Municipal de Madrid.

—Fue el típico escándalo provinciano, donde el protagonista fue, en la oposición a Tierno Galván, un personaje que desgraciadamente sufriríamos después como alcalde, un personaje miserable y detestable que es Álvarez del Manzano. El pobre se puso pesado, él además que no tenía bigote de la División Azul, se hizo solidario con los bigotes de la División Azul. Me da igual. Es un cuadro que forma parte de una serie que se llamaba *25 años de paz,* y acompañaba a otros que están dispersos en colecciones, en museos, en diferentes sitios, y en los que intenté reflejar aquella época.

—No es el único escándalo en que se ha visto envuelto.

—Los escándalos me producen una profunda indiferencia. No hay nada más patético que organizar escándalos, el fabricante de escándalos es un personaje lamentable. Cuando ves al pobre Arrabal intentando provocar y ves que nadie le toma en serio es realmente patético. Sí es verdad que me he visto envuelto en treinta mil ensaladas, algunas bastante violentas, pero nunca lo he buscado, no me acuerdo de haber hecho una provocación en mi vida de una manera premeditada, tal vez uno hace o dice cosas que a veces provocan escozores, pero nunca los busco.

—Muchas veces me he preguntado por lo que pasa por la cabeza de un pintor cuando se reencuentra con alguno de sus cuadros.

—Hay varias sensaciones, a veces una cierta curiosidad cuando hace veinte o treinta años que no ves un cuadro. Hace unos meses se inauguró una exposición en Segovia donde se exponían unos cuadros míos que venían de Berlín, y otro de una colección belga que no había visto desde hacía tiempo, y me sorprendí metiendo la nariz para ver cómo estaba pintado. Pero es una curiosidad que inmediatamente se transmuta en una sensación ligeramente angustiosa porque te fijas en las carencias. Por eso digo que son desaconsejables demasiadas retrospectivas, porque son vengadoras. Cuando uno recuerda lo que ha pintado, en realidad lo disfraza, pero ante el cuadro se da cuenta de las carencias, aunque también se da cuenta de que cuanto más viejo es el cuadro, más indulgente es la gente y dice: claro, es que esto lo pintó en el año sesenta. En la historia del arte se dice que cuando el pintor no sabe pintar unas manos, pone delante un florero, y suele ocurrir que cuando ves tus cuadros te fijas sobre todo en los floreros.

—¿Y las moscas? Creo que tienen una cierta atracción por su pintura, hasta el punto de que a veces se quedan pegadas al óleo.

—Sí, es curioso, tal vez sea la misma pintura al óleo, o el aceite de lino. Pero sí, se ha convertido en una situación bastante familiar. Vivo bastante con las moscas, he vivido toda mi infancia porque en casa de mi bisabuela había mucho ganado, y muchas moscas. Pero es verdad que la mosca me interesa mucho, y de la misma manera que persigo textos en torno a los cementerios y la muerte, persigo también textos sobre moscas.

—En algún libro he visto reproducido su pasaporte parisino, de un deprimente color gris, creo que con rayas verdes

—Eran negras, las bandas, y sí, era un pasaporte un poco triste, de refugiado político, bastante preciado porque te permitía ir a todo el mundo, incluso a Mongolia Exterior. De hecho, era un pasaporte que me permitía ir a cualquier lugar del mundo con excepción de España. Pero tenías esa satisfacción de levantarte por la mañana y poder ir libremente a Mongolia.

—Incluso los lunes.

—Sí, a veces no estaría mal irse los lunes a Mongolia Exterior para vencer un poco esa frontera insalvable. Últimamente estoy leyendo co-

sas que no me ayudan mucho a sobrevivir a mis lunes, los diarios de John Cheever, por ejemplo, fantásticos, aunque tremendamente melancólicos, así que la tristeza se instala de una manera tal que estoy deseando terminar porque mi melancolía natural se va a hacer crónica.

—Los toreros como tú nunca atraviesan la calle corriendo. Es algo que le dijo, creo, a Ortega Cano.

—En realidad, se lo escribí. Lo que le dije a Ortega Cano en los burladeros de la Feria de Nîmes, y que no le gustó nada, es que se vestía fatal, con unos colores horribles, apastelados, color rosa bombón, verde manzana. Era un momento en que me interesaba muchísimo Ortega Cano porque pasaba de ser ese torero valiente, terriblemente valiente, que toreaba lo que le echaran, a ser una auténtica figura del toreo. Yo le aconsejaba que no pusiera más banderillas, que no lo necesitaba porque ya se había convertido en un maestro, y que se vistiera mejor. Aquello no le gustó nada, y lo comprendo porque es un poco estúpido decirle a un torero antes de la corrida que va mal vestido.

—Se dice que su problema es que es un afrancesado, dicen que en el fondo usted es un parisino, ¿es un piropo, una lacra?

—Yo creo que lo segundo. Lo que sí es cierto es que cuando te has pasado más de cuarenta años viviendo fuera de España, te conviertes en una persona, no sé si parisina o no, pero sí un poco particular. Porque el aprendizaje de España es duro, sobre todo si es tardío. Es como querer aprender el ruso siendo mayor, o alemán, así que al final eres una persona singular, sobre todo por las carencias.

—Me resultó divertida aquella anécdota en la entrega del Premio Nacional de Artes Plásticas, cuando el ministro Solana lo llamó al estrado por su verdadero nombre: Eduardo Juan González Rodríguez.

—Sí, fue muy divertido Yo siempre he querido tener muchos nombres. Con ése, por ejemplo, entraba en España durante el franquismo: Eduardo González, periodista, que era alguien que no tenía nada que ver con Eduardo Arroyo, pintor. Siempre he querido tener muchos nombres para combatir la violencia de la Administración, sea cual fuere. Hay que ponérselo difícil al recaudador de impuestos, al policía, al representante de esta sociedad cada vez más lamentable y más

aburrida. Ahora ya no lo practico, porque ya no me lo permitirían, pero sí es cierto que he practicado mucho ese juego de nombres que en un cierto sentido me ha sido bastante útil. El problema es que, al final, siempre se descubre.

—Definitivamente, en lo que no me lo imagino es en el boxeo.

—Pues se equivoca. En realidad, es lo que más me interesa. El boxeo para mí es más bien un sueño, y como todos los sueños es inexistente. El boxeo, gracias a toda la estupidez, el conformismo, el miedo, lo políticamente correcto, se ha convertido en una entelequia, el boxeo no existe. Existe únicamente en mí, al menos mi modo de sentirlo. Yo duermo en una biblioteca pugilística, y duermo en una ensoñación de puños, duermo en unas batallas campales de guantes y puños y es algo que no me interesa más que a mí. Sigo escribiendo, sigo pensando y soñando. El otro día estuve en un combate hasta las tres de la mañana, es una locura, pero una locura que no quiero abandonar. Es algo que está muerto y que está solamente en mí, y que ya no puedo compartir con nadie.

—Ahora que ha llegado Zapatero al gobierno, va Aznar y dice que usted es su pintor favorito. Hay quien dice que fue un regalo envenenado.

—Pues no, en realidad no, porque yo tengo un enorme respeto por una persona que ha sido elegida en las urnas, y si esa persona dice que le gusta mi trabajo, lo que produjo cierto sarcasmo entre amigos míos y sobre todo enemigos, pues me parece muy bien. Y no veo por qué no puede interesarle la pintura a un presidente de Gobierno de derechas y por qué únicamente debe estar entusiasmado por los escritores aburridos como Saramago, por ejemplo.

—Creo que se pregunta a menudo por los cuadros que le quedan por pintar.

—No sé, la vida pasa y esto es una banalidad más de las que he dicho. Lo que te interesa te angustia, lo que quieres hacer se te escapa, y cada vez es todo más complicado. Cada vez piensas más a menudo en cuánto te queda, cuántos cuadros vas a pintar. Porque siempre he de-

fendido con mucho tesón que me gustaría que se me juzgara por la obra completa, desde el primer cuadro hasta el último, por todo, en su conjunto, y no sólo a mí sino a todo el mundo. Pero siempre llega alguien que dice que la primera obra de uno es la mejor, que la última época de Picasso era una porquería, que De Chirico no pintó nada desde 1950. Hay que perder la esperanza, por eso lo que verdaderamente me interesa hoy es saber si soy capaz de pintar un cuadro o no, y por eso vivo esa angustia de lunes, porque quiero pintarlo, perseguir esa idea, que seguramente me va a llevar hasta el final.

—*Pues sí es verdad que tiene que dejar de leer a Cheever...*

—Sí (se ríe), tengo que dejar de leer a varios.

Y acto seguido nos sumergimos, ya en son de paz, en ese universo de libros y puños, sueños de golpes enguantados y fotos dedicadas de boxeadores que miran, los ojos cristalinos, desde las paredes.

Leos Janácek, el revolucionario ingenuo

Enrique Martínez Miura

La fortuna crítica de la figura de Leos Janácek ha pasado por numerosas vicisitudes; su obra tuvo que sufrir, en su propio país, el trance del olvido o aun de la traición, pues mucha de su música padeció arreglos ignominiosos. Sólo en los últimos decenios se ha conseguido avanzar en el respeto a lo realmente compuesto por el músico moravo. Desde luego, el que una parte sustancial de su logro creativo se diera en el campo de la ópera y lo hiciera con obras escritas en checo, con estructuras nada convencionales y en varios casos con argumentos que escapaban por completo al canon dramatúrgico de los grandes teatros internacionales no hizo sino complicar la aceptación de la magnífica herencia janácekiana. Todavía en la actualidad no son raros los montajes de óperas suyas en inglés o alemán, algo que sería por completo impensable aplicado a otros creadores salvo, claro está, en el seno de circuitos muy especializados.

No pocas de las dificultades de implantación de su originalísimo idioma estético cabe entenderlas como derivadas de la biografía: su inmadurez primera, que reflejaba el estilo nacionalista de su país, generado en las postrimerías del romanticismo europeo, con la obra de Dvorák como uno de esos paradigmas, fue muy larga, y Janácek se movió en un medio provinciano, absolutamente inapropiado para la difusión de novedades. La tardía cristalización del estilo es significativa en un compositor –era sólo cuatro años más joven que Fibich– que hubiera podido pertenecer a la generación de los nacionalistas checos.

En las obras orquestales o las óperas de vejez, produjo sonidos que no son encontrables en ningún otro compositor coetáneo; lo que proviene de una precisión extrema de la escritura instrumental, que indujo a Janácek a demandar de algunos instrumentos prestaciones que parecían imposibles. Pero, como ha defendido el director de orquesta Charles Mackerras, en la teoría y en la práctica –en su calidad de uno de los máximos intérpretes del compositor–, es imperativo respetar lo establecido por Janácek, por arduo que sea, rechazando los numerosos arreglos, soluciones acomodaticias y reinstrumentaciones por las que sus obras han pasado, si verdaderamente se quiere ser fiel a un artista único

y comprender el alcance de su legado. Sólo así pueden recobrarse elementos fundamentales de su estilo, como el humor mordaz, los trazos de feísmo o las pinturas grotescas, que ocasionalmente sustentan una crítica de tipo social.

La obra de Janácek puede dividirse, a efectos prácticos, en cuatro períodos: el romántico, muy influido por Dvorák, 1872-88; el de la investigación folclórica, que habría de culminar con *Jenufa*, 1888-1906; el de madurez, donde se trasciende el folclorismo, 1906-18, y el final, más rico, personal y avanzado, 1918-28. Ya desde sus obras corales de los años setenta se propuso Janácek liberar la armonía de lo que consideraba las reglas tiránicas de la tonalidad. Por cierto que ha de recordarse que Janácek fue también un teórico eminente y que, en tal sentido, las obras de su último período pueden interpretarse como realizaciones prácticas y artísticas de sus postulados teóricos. Sin embargo, aunque ensanchara los límites tonales no cabe afirmar que su música sea atonal, aunque, como algo heredado del folclore, tienda a superar la dicotomía entre los modos mayor y menor. La música de Janácek se caracteriza por las escalas insólitas y una estructura armónica abierta; los ritmos son irregulares, con acentos desplazados y compases desiguales. Se sirve igualmente de contrastes dinámicos súbitos. En sus obras, no hay propiamente desarrollo, sólo la repetición, bajo diversos aspectos tímbricos –sus mezclas atípicas de instrumentos son características– o armónicos, de unas mismas células melódicas o rítmicas, así como la sucesión interminable de nuevas ideas. Su música suele basarse en la impresión de una experiencia vivida, por lo que aun las composiciones instrumentales poseen el sentido de dramas en miniatura. Aspecto que confluye a veces con su postura de revolucionario político, como en la *Sonata para piano 1.X.1905*, que recuerda a un obrero muerto en una manifestación.

Su primera ópera, *Sárka* (1887, pero con revisiones en 1888, 1918 y 1924-25), de tema heroico, no presenta todavía un estilo personal, sino que se asocia con nitidez a Smetana y Dvorák. La huella de éste, incluso, es perceptible en la obra, pues Janácek le envió el manuscrito y luego aceptó las correcciones que le indicara. De hecho, el libretista, Julius Zeyer, prefería a Dvorák para que pusiera música a su leyenda checa. Lo cierto es que esta breve ópera, inmersa en dudas y vacilaciones, pues hasta la orquestación fue compartida con Osvald Chlubna, no se estrenaría, en Brno, hasta 1925, con motivo del septuagésimo aniversario del compositor.

Tampoco el intento de ópera romántica *El comienzo de un romance* (1891, estrenada en Brno en 1894), con libreto de Jaroslav Tichy a partir de un cuento de Gabriela Preissová, puede considerarse conseguido. Con todo, es una obra que no carece de interés dentro de la evolución artística de Janácek, pues marca el comienzo de la utilización de materiales folclóricos en su creación dramática. Ya desde 1885, el músico había empezado –junto a Frantisek Bartos, quien previamente sólo anotaba los textos– el estudio de danzas y canciones folclóricas. Pero aquí la aparición igualmente de materiales reutilizados y lo endeble del argumento –un alegato contra los matrimonios interclasistas–, y la estructura tradicional de números separados ahoga la incipiente originalidad janácekiana. También relacionada con la colección de Bartos aparece una pieza orquestal, las *Danzas lachianas* (1889-90), la obra maestra del folclorismo estricto de Janácek, quien homenajea con ellas a su patria chica y, en lo estilístico, sobrepasa a Dvorák. Plantean las *Danzas* una opción, la del realismo, que toma la forma del folclore como manifestación antitética del romanticismo, que alcanzará en la siguiente ópera su formulación madura.

Es ésta *Jenufa*, con libreto del músico y Gabriela Preissová, que tuvo una gestación muy larga (1894-1903) y supuso el trabajo operístico más sólido de su autor hasta esa fecha y el que le lanzaría internacionalmente. Sin embargo, fue rechazada por el Teatro de Praga, donde finalmente se programó –el 26 de mayo de 1916–, tras una revisión a fondo del propio Janácek, luego del estreno en Brno en 1904. Con todo, sufrió los cortes y la reorquestación de Karel Kovarovic, el director del teatro. Sólo gracias a Mackerras, que acudió al manuscrito, se ha podido recuperar *Jenufa* en toda su auténtica dimensión, con sus violentas texturas y ácidas sonoridades. Ensaya aquí Janácek su idea de la melodía como reflejo de la curva del habla, consiguiendo su obra maestra en el terreno del drama realista. Uno de sus rasgos fundamentales, su pesimismo radical, cobra aquí carta de naturaleza, el individuo y sus aspiraciones son salvajemente aplastados por los convencionalismos sociales.

Osud (*Destino,* subtitulada «tres escenas novelescas») fue compuesta por Janácek en 1903-4 y revisada en 1906-7, sobre un libreto propio en colaboración con Fedora Bartosová, pero no llegaría a ver la obra sobre la escena, pues no se estrenaría, en Brno, hasta octubre de 1958. Es la obra menos tradicional de la lírica janácekiana, decididamente experimental, con su temática sobre arte –acaso autobiográfica–, donde el creador aplicaba a fondo su teoría de la melodía musical forjada en

las cadencias del habla del idioma checo. Pese a sus muchas dificultades, ha empezado a programarse fuera de la República Checa; por ejemplo, en el Teatro Real de Madrid la pasada temporada. La siguiente ópera, *Las excursiones del señor Broucek* (libreto del compositor y Frantisek Serafinsky Procházka, 1912-18), es la página de argumento más extravagante y mordaz. La peripecia se divide en dos oníricos viajes de ciencia ficción –el primero ya no, obviamente, desde el Apolo XI– de los desplazamientos del cándido personaje a la Luna y al siglo XV, de más evidente mensaje moral éste. La clave alegórica e irónica es por demás evidente, aunque para comprender la ópera a fondo sea necesario, como probablemente en ninguna otra de Janácek, estar al tanto de la realidad política y social de la recién nacida República Checa. La pieza supone, en cualquier caso, una sátira hiriente del burgués egoísta, totalmente ajeno a las necesidades de la sociedad en que vive, y al que, muy significativamente, le horroriza la vanguardia artística.

Kátia Kabanová se basa en un libreto propio, sobre la obra teatral *La tormenta* de Ostrovski, que a Chaikovski le inspirase su poema sinfónico de 1864. Escrita en 1919-21, la trama es la más convencional de las óperas de la época final de Janácek, pero el retrato de la protagonista –inspirado en el amor que éste sentía por Kamila Stösslová, mucho más joven que él– es uno de los más humanos de toda su producción escénica. Con respecto a *Jenufa*, el lenguaje de Janácek es aún más brutal y directo. No hay nada que parezca un aria, aunque sí, ciertamente, picos dramáticos y gloriosos momentos musicales, en especial en el tratamiento de la orquesta. La construcción de la ópera es probablemente la más medida de todas las composiciones líricas de Janácek.

Más vanguardista es *La zorrita astuta* (1922-23), con libreto propio, a partir de la novela de Rudolf Tesnohlídek –basada a su vez en los dibujos de Stanislav Lolek para el periódico *Lidové noviny*–, una visión de la naturaleza, donde la vida y la muerte son contempladas como partes inseparables del gran ciclo de lo existente. Las sonoridades onomatopéyicas y el clima general convierten esta ópera en la más alegre de su autor.

El caso Makropulos (1923-25), con libreto del compositor sobre la comedia fantástica de Karel Capec, plantea como una demostración al absurdo lo imperativo de la muerte del ser humano, pues la protagonista fallece en la adaptación del músico, a diferencia del original. La cantante Emilia Marty es en realidad una mujer del Renacimiento que ha vivido varios cientos de años; lo curioso es que este papel para soprano dramática ha sido comparado con los de Tosca o Turandot de Puccini,

lo que no es del todo descaminado, puesto que Janácek admiraba al autor italiano y, de hecho, *Madama Butterfly* le motivó su *Kátia Kabanová.* Obra enigmática y singular, se beneficia de una viva pintura de personajes y una ponderada construcción.

Desde la casa de los muertos (1927), con libreto propio, sobre la novela de Dostoievski *Memorias desde la casa de los muertos*, trabajada sobre el original ruso, no debe considerarse incompleta, aunque el autor la tuviera todavía a la vista al morir y hubiera hecho acaso pequeñas correcciones. La plantilla instrumental primitiva era más bien de cámara, pero sus discípulos Osvald Chlubna y Bretislav Bakala realizaron una orquestación más amplia y, lo que es peor, añadieron un inadmisible final optimista; el original fue recuperado por Mackerras. Janácek realizó este descenso a los infiernos con el convencimiento de que aun en las mentes de los criminales había «una chispa de Dios». Sin apenas acción dramática en sentido tradicional, estas escenas situadas en 1860 de la vida de una prisión siberiana se han convertido –luego de Treblinka y Auschwitz– en un símbolo lacerante de toda privación de libertad para el espectador occidental de comienzos del siglo XXI. El realismo cobra cuerpo en una obra áspera y dura, con el recitativo continuo como expresión óptima de un mundo de sufrimientos.

El *Diario de un desaparecido*, para tenor, contralto, tres voces femeninas y piano (1920), no pertenece, obviamente, a su producción operística, pero tiene una relación mucho mayor con la escena que con los ciclos de *Lieder* de la tradición romántica alemana. El tema lo extrajo Janácek del periódico popular *Lidové noviny*, que publicó en mayo de 1916 unos poemas anónimos sobre un joven que se enamoró de una gitana, con la que se dio a la fuga. Lo que sedujo al compositor de esta ingenua anécdota fue seguramente que ejemplificaba a las mil maravillas su obsesión por la ruptura con las convenciones sociales. Janácek anotó mínimas indicaciones escénicas: la penumbra debe rodear a los cantantes, la muchacha ha de entrar y salir y las tres voces femeninas situarse fuera de la vista.

Escrita en plena gran guerra, la rapsodia para orquesta *Taras Bulba* (1915-1918), basada en el cuento de Gogol, es una partitura de claro contenido programático. Muy probablemente, no se trata tanto de cantar la épica del atamán de cosacos ucraniano del título, como de enaltecer a Rusia, en su calidad de defensora de la causa de los pueblos eslavos oprimidos. A pesar de la fuerte carga dramática, la obra parece mostrarse optimista de cara al futuro; sobre si éste habría de ser de carácter democrático –como se ha especulado–, es una conclusión que

excede por completo el contenido del poema sinfónico. En el cierre de la rapsodia, dispone Janácek una sonoridad orquestal membruda y gigantesca, que incluye órgano y campanas. El detallismo de la escritura, la precisión de cada gesto compositivo, en absoluto sujeto a lo que hubiera sido una ilustración prosaica y apegada al relato, se corresponden con una orquestación no efectista pero extraordinariamente personal. Y, sin embargo, lo que podría denominarse la «constante de Janácek» se dio con motivo del estreno dirigido por Václav Talich en 1921, quien introdujera numerosos retoques en la instrumentación, incluso con el beneplácito del compositor. El hecho de que Janácek estuviese dispuesto a sacrificar algunos de los elementos más característicos y novedosos de su obra sólo puede ser explicado como una postura pragmática, la única posible para abrir brecha a la introducción de su música.

La balada de Blaník (1919) ofrece nuevamente un contenido poemático, esta vez acerca de la leyenda de los husitas, que ya sugiriese obras a Smetana y Fibich. Janácek sigue la versión de un poema de Jaroslav Vrchlicky que da al tema un giro utópico: la montaña de Blaník se abre todos los Viernes Santos, Jíra penetra en ella y ve a los espectrales guerreros husitas provistos de sus armas; un golpe seco y el monte se cierra bruscamente. El protagonista se adormece: cuando despierta han pasado cien años y los husitas, en vez de armas, sujetan herramientas de paz. Símbolos que responden por igual a la fundación de la República Checoslovaca y al deseo de paz universal tras los desastres de la Primera Guerra Mundial (la guerra que hubiera debido acabar con todas las guerras). El «plan pacifista» del poema es difícilmente perceptible, al ser puesto en música. Las alusiones más claras son un himno de pasión, relativo al Viernes Santo, la evocación de los sonidos del bosque y la aparición de los fantasmales guerreros y está muy claro el chasquido de la roca al cerrarse la montaña. En su brevedad, la *Balada* sigue un curso simétrico, por medio de un toque realista, que coloca cantos de pájaros al comienzo y al final.

La *Sinfonietta* (1926) aporta una muestra muy elocuente y representativa del lenguaje del último Janácek, un estilo que ha venido a ser llamado «primitivo» y que ciertamente no es comprensible en toda su entidad sino como reacción al neoclasicismo de Stravinski, un creador, no hay que olvidarlo, que irrumpió con fuerza en la escena internacional con la expresión musical de la Rusia bárbara y pagana. La obra, estrenada por Václav Talich en Praga el mismo año de su alumbramiento y cuando ya el compositor gozaba del reconocimiento unánime de sus compatriotas, carece del programa explícito de *Taras Bulba* o *La bala-*

da de Blaník. No obstante, un cierto barniz literario recubre el origen y el contenido de la *Sinfonietta,* que ciertamente se aleja de la tradición sinfónica estricta de raíz occidental. De un lado, se relaciona con Kamila Stösslová, el idealizado amor de la ancianidad del músico; de otro, es obvio el ejemplo de las bandas militares como fuente de inspiración. Ambos motivos confluyen, pues la experiencia de la escucha de una experta banda tuvo lugar junto a Kamila en el verano de 1925. La exaltación patriótica tampoco está ausente, pues se trataba de celebrar el inminente décimo aniversario de la República Checoslovaca. Finalmente, la «idea» que el propio Janácek aseguró haber expresado en su música sería la del coraje y determinación del hombre libre de su tiempo. Pensó Janácek en escribir una *Sinfonietta militar,* pero del proyecto inicial no permanece en la obra que conocemos más que la fanfarria de apertura. Este sorprendente pasaje para once trompetas y dos tubas bajas, más el subrayado rítmico de los timbales, cuyo retorno al final de la obra –si bien ya con la orquesta al completo– confiere a ésta una impronta unitaria, fue destinado por el maestro checo al festival gimnástico de Sokol de 1926. La fanfarria no es la única sección que presenta una instrumentación atípica. El supuesto elemento «militar», en cambio, cede ante los contrastes líricos, los dibujos de danza y los materiales, más o menos estilizados, procedentes del folclore. Los temas no son desarrollados, reaparecen de idéntica manera o con leves variaciones. Las pequeñas figuras, las células, que se repiten o consumen instantáneamente, se enmarcan con una lógica musical –no ortodoxa para la época, pero irrebatible al fin– en secciones más amplias, lo que otorga al conjunto la apariencia de un organismo vivo.

La *Misa glagolítica* (1926), para solistas, órgano, coro y orquesta, ha provocado un largo debate que afecta más a cuestiones de intención y de creencias personales que a la música. Subyace el agnosticismo del compositor, algo que por su condición de creencia resulta además inaccesible al estudio. Janácek reconoció que se había basado más en la naturaleza que en la iglesia para escribir la *Misa.* La obra es muy poco convencional, con introducciones orquestales, solos de órgano y una notable fuerza dramática, rasgos que se corresponderían muy difícilmente con un acto litúrgico en sentido estricto. El texto cantado está en glagolítico, antiguo alfabeto no cirílico, aplicable a las lenguas eslavas más occidentales y que se supone inventado por Cirilo y Metodio de Salónica. Ya sea pasión humana, rito confesional o ejercicio abstracto, Janácek funde en esta página maestra cantos populares con melodías litúrgicas; adopta actitudes de ópera en el expansivo canto solista y en-

trelaza un denso polifonismo. El resultado, de tonalidad muy ampliada, es de una modernidad radical, en lo que es una de las piezas sinfónico-corales determinantes del siglo XX.

En el campo de la música de cámara, compuso Janácek tan sólo dos cuartetos de cuerda, pero sumamente importantes. Es probable que su *Cuarteto nº 1 «Sonata a Kreutzer»* (1923) contenga un programa secreto; lo cierto es que su autor lo entendía como una suerte de enfrentamiento sin palabras entre personajes. Se ha especulado sobre ese hipotético programa, que los biógrafos checos de Janácek entienden como alegato –se supone que en contra– relacionado con Tolstoi, quien justificaba el asesinato de la mujer adúltera. Sin documentos de ningún tipo, es imposible pronunciarse acerca de algo así en el terreno de la música pura que es el cuarteto de cuerda. El *Cuarteto «Sonata a Kreutzer»* es una obra aguijoneada por la urgencia, que el compositor construyó muy probablemente sobre partes de un trío con piano homónimo (1908), del que no ha quedado rastro alguno. Música basada en células mínimas, polimelódica, de una discontinuidad controlada. El *Segundo Cuarteto* (1928), escrito muy poco antes de morir, se subtitula «Cartas íntimas» y desde luego es muy plausible que contenga una confesión amorosa hermética o sublimada a Kamila Stösslová, a la que escribió seiscientas cartas. Janácek pensó incluso en sustituir la viola normal del cuarteto por una *d'amore*; la técnica *sul ponticello* aplicada al instrumento tradicional, finalmente escogido, puede verse como una reminiscencia de la posibilidad primera. Domina a lo largo de toda la página una expresión apasionada y una tímbrica refinada, enmarcadas ambas en una forma rapsódica.

Otras composiciones camerísticas tienen menos trascendencia, pero sobresale la *Sonata para violín y piano* (1914, revisión de 1922), su tercer intento en el género, pero el único acabado. Página muy madura y elaborada, los numerosos cambios rítmicos contribuyen a crear una sensación de ansiedad. Es probable que contenga, como otras obras instrumentales de su autor, una proclama a favor de Rusia como liberadora de los pueblos eslavos. De discurrir muy libre es *Pohádka* (Cuento de hadas), para violonchelo y piano (1910), compuesta a partir del relato *Cuento del zar Berendei* de Zhukovski. *Mládi* (Juventud, de 1924), escrita desde la nostalgia de los setenta años, es un sexteto de vientos que se aproxima un tanto al modelo de la suite y extrae los temas de canciones de Moravia, sometidas a variaciones y permutaciones rítmicas.

Carta de Estados Unidos. Derrida y los «teóricos»

Wilfrido H. Corral

Si se puede argumentar que algunos autores norteamericanos como el gran y «Nobelizable» Philip Roth y Paul Auster son casi ídolos nacionales en Francia y no en su país, es igualmente factible creer que el crítico Jacques Derrida es un monumento profético en Estados Unidos. Un día después de la muerte en octubre del autor de *La escritura y la diferencia*, el *New York Times* publicó una larga (y crítica) nota necrológica sobre él, no sólo una vez sino también otro día, en las ediciones locales y nacionales. Casi inmediatamente, en una universidad estatal californiana en la cual Derrida era un profesor visitante frecuente, se estableció una página *web* de homenaje al fallecido teórico con el título «Remembering Jacques Derrida». Nunca se confirmó (avatares del relativismo) si «Jackie», como lo llamaba su madre en el documental sobre él, quería definirse como teórico, ya que la mayoría de las veces insistió en que era filósofo, y nunca dijo que era «crítico literario». La fluidez epistémica, como dirían sus émulos de tercera categoría, no fue suficiente para evitar que éstos convirtieran el homenaje en protesta contra la «falta de respeto» del periódico. Hasta fines de año, cuando escribo esta carta, han fijado su adhesión en esa página digital unos cuatro mil doscientos signatarios. Una revisión somera de los firmantes y su trasfondo revelaría que, si recuerdan a Derrida, probablemente no lo han leído. Peor aún, es bastante aparente que esos sospechosos de siempre no han leído lo que leyó Derrida, o a lo máximo han hojeado un libro sobre un libro sobre el propagador del relativismo de entresiglos.

¿Por qué se puede manifestar lo anterior con seguridad y sin el menor sentido de caer en revisiones subjetivas? En un año en que el mundo anglosajón transatlántico celebró, justamente, la publicación de dos novelas basadas en la vida de Henry James, cuestionó por qué los candidatos para el National Book Award en ficción fueron cinco mujeres, todas de Nueva York, y no supo qué decir de la correspondencia de Isaiah Berlin, la muerte de Derrida se transformó, como otra entrega de

The Matrix, en un atentado contra la teoría. Si en un momento Derrida fue una especie de sinécodque para lo que se entendía por teoría, los excesos de la deconstrucción que propagó se ocuparon de crear otros pleonasmos o despilfarros interpretativos, y con la muerte de Edward Said en el mismo año, la hegemonía de la teoría ha comenzado a debilitarse. En todo ese ambiente, aunque recibió similar paliza, se tiende a olvidar que en el 2004 Terry Eagleton publicó su *After Theory*, mea culpa a medias que nadie ha visto como honesto, objetivo, o incluso como zarpazo de ahogado. Es decir, el año 2004 sirvió para que, astutamente, los teóricos convirtieran el giro conservador del país como el marco que amenaza a su quehacer, no como un momento para hacer un sano examen de conciencia.

La realidad es que la teoría siempre estará con nosotros, y debe ser así, no sólo porque, como disciplina, los estudios literarios deben tener el derecho de aproximarse a la literatura en maneras que no les gustan a los autores convencionales y críticos puristas. La realidad, y me perdonarán el término, es que la necesidad teórica siempre ha sido defendida sabiamente por comparatistas políglotas hoy considerados «tradicionales» o «conservadores» como René Wellek, desde fines de los años treinta, y mucho antes de que escribiera con Austin Warren su seminal *Teoría literaria*. Hacia el fin de su vida Wellek escribió un artículo con el título «La destrucción de los estudios literarios» (1982), y uno de los protagonistas del descalabro que vislumbra Wellek es la obra de Derrida. Cuarenta y un años antes, en una revisión de un artículo sobre la historia literaria que escribió originalmente para el Círculo Lingüístico de Praga, Wellek manifestaba que el desarrollo de la literatura no es un espejo de la historia de la filosofía. No debe sorprender que cuando un buen número de profesores de Cambridge University protestó por el doctorado *honoris causa* que esa institución terminó otorgándole a Derrida, argumentos similares a los de Wellek surgieron de los filósofos y literatos que se opusieron.

Si esa es la historia verdadera, las quejas contra el «mal trato» que sufrieron Derrida y su obra al morir el crítico (ya antes, y como sabemos, se anunció la muerte de la novela y la del autor, fallecimientos prematuros, como seguimos viendo) sirven para mostrar la intolerancia de los modistas de la teoría. El sitio *web* afirma la fe de los resentidos en la obra del teórico y rechaza el tono de la nota del *New York Times*, que consideran una blasfemia. Diferente del obituario, el elogio de Derrida y su influencia por los manifestantes es monolítico y absoluto, y frecuentemente no instruido. Si esas condiciones sugieren que los anuncios

de la «muerte de la teoría» son prematuros, tampoco son objetivos, por varias razones. En una de las muchas cartas rechazadas por el *New York Times* que incluye «Remembering Jacques Derrida», Gayatry Spivak hace una defensa pomposa del teórico, sin mencionar el interés creado de haber sido su primera traductora importante al inglés (versión que revisó posteriorment), y promulgadora de las ideas posteriores del francés. Judith Butler, aparte de compartir con Derrida y Spivak una ampulosidad que les ha hecho merecer premios a la prosa más incomprensible, pone por los cielos a su mentor estilístico en una nota del *London Review of Books*. Se aprecia el sentimiento humano que puede haber detrás de esa solidaridad, pero no sirve para poner en perspectiva la contradicción de que los derrideanos exigen objetividad a otros y no la practican ellos mismos, ni se molesten con estar de duelo por la muerte de teóricos que no piensan como ellos. El sitio es «democrático», porque incluye adhesiones de alumnos de postgrado que simplemente obedecen el llamado «teórico» del momento y de académicos conocidos, pero más que democracia transmite autodefensa y la inseguridad del que no está convencido del valor de lo que hace, y por ende reacciona con agresión.

En el obituario que publicó *The Economist* se termina diciendo que recientemente Derrida se estaba dedicando a la política y a la religión, y que este último giro estaba atrayendo a varios especialistas en teología y estudios religiosos. «Dios los bendiga», concluye la revista londinense, casi sin ironía. ¿Y qué de la muerte de las teorías, y por qué relacionarla a la de Derrida? Es entonces cuando entra Eagleton en el proscenio de los sucesos «literarios» memorables del año 2004. También sabemos que hace veinte años el crítico irlandés publicó esa minibiblia llamada *Literary Theory* (1983), que pronto fue traducida a varias lenguas y sigue siendo, en su versión revisada y algo aumentada de 1996, un éxito de ventas. En *After Theory*, publicado a finales del 2003 pero disponible en el 2004, el prolífico Eagleton (a principio del 2005 ha sacado *The English Novel: An Introduction*) se convierte en alarmista y recicla un patrón que se encuentra en todos sus libros teóricos: su gran aprecio de todo elixir anómalo de magia interpretativa y populismo cultural producido por abastecedores de teoría literaria en la cima de sus poderes, y su entendimiento incondicional de las relaciones profundamente subjetivas entre los públicos y sus críticos favoritos. Eso sí, su aprecio es patente (y ciego) sólo si las teorías que analiza pasan la prueba de fuego de adherirse al marxismo. De lo contrario, Eagleton tiene poco nuevo que decir, y no sorprende que en su libro de

1983 diga que el discurso, tal como lo entiende la deconstrucción, «sólo permite conocer el propio discurso y no la verdad».

En *After Theory* el marxismo sigue teniendo el privilegio y monopolio de la verdad, y todas las otras teorías han resultado ser una gran mentira. Si, por un lado, el Eagleton de hoy muestra que para él la media vida de la teoría literaria parece durar veinte años, también quiere curarse en salud y mantener su hegemonía interpretativa al proponer, convenientemente, el remplazo de la teoría literaria con la «teoría cultural», en que ve la salvación de la cultura de Occidente. En una nota sobre el libro de Eagleton, Elaine Showalter –nada reacia a la teoría feminista pero ahora otra de los convenientes arrepentidos que quieren volver a la literatura (véase su *Teaching Literature*, del 2003)– afirma que el epitafio que escribe Eagleton para las posiciones que mantuvo anteriormente no llega a confrontar las preguntas que surgen desde dentro y fuera de los estudios literarios. Showalter se pregunta «¿por qué no es la literatura, en vez de la teoría, el mejor lugar para pedir ayuda sobre la moralidad, el amor, la maldad, la muerte, el sufrimiento y la verdad, entre otras cosas?» [Véase «A Champion of Cultural Theory?» *The Chronicle of Higher Education*, January 23, 2004, p. B9.] La mayoría de las reseñas del nuevo tratado de Eagleton ha sido negativa, y se concentran en cómo este marxista empedernido ha convertido la teoría en, vaya sorpresa, un negocio lucrativo.

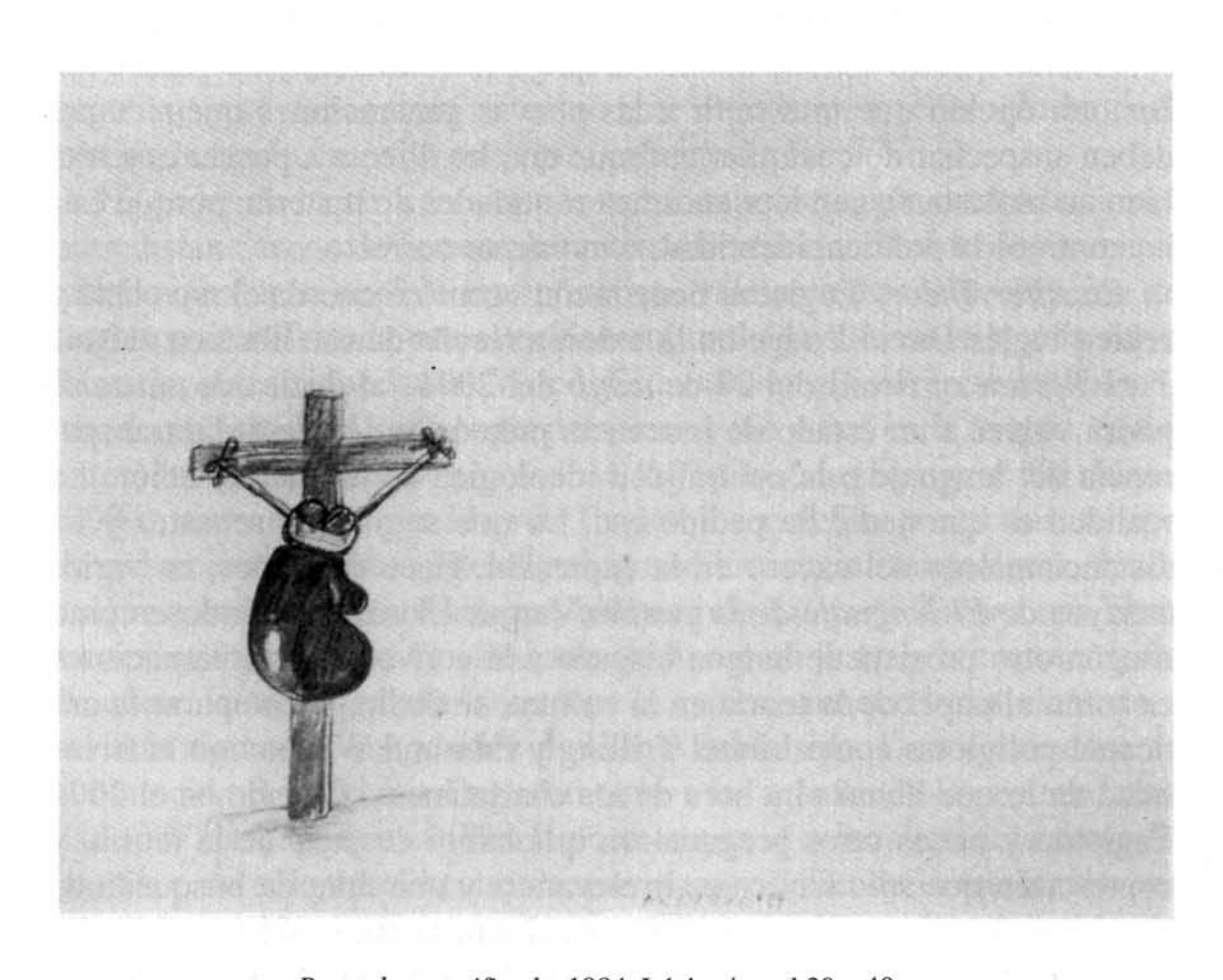
Si es verdad que necesitamos a los marxistas sin contradicciones para distanciarnos de la complacencia de creer que las ideologías capitalistas conducen al cielo interpretativo, vale escuchar la percepción de Eagleton manifestada por el crítico cultural (en su caso sí queda corto llamarle «literario») James Wood. Este, tal vez el intérprete inglés reubicado en Estados Unidos más perspicaz y sin pelos en la lengua, como autor del genial *The Irresponsible Self: On Laughter and the Novel* (2004), asevera que este libro de Eagleton «se define por el mismo tipo de reducción de gastos intelectual, grandilocuencia campechana, apuro vulgar e incoherencia final que hicieron de *Literary Theory* una obra menos que acabada». Eso después de hacer un justo y breve recorrido de cómo la teoría ha almidonado a la crítica, aunque la ha alentado a ser más rigurosa y autocrítica de lo que había sido. Concentrándose en el conocido fastidio que Eagleton tiene a las manías de la postmodernidad (por ser «apolítica») Wood postula que «La incoherencia de su libro yace no sólo en el hecho de que ataca y defiende la teoría, sino en que hace ambas cosas por salvar una especie de teoría original o sin mancha de su decadencia contemporánea». Si gran parte de la culpa

que sienten los recientes teóricos arrepentidos será corregida por mayor atención a una ética cómoda, Wood señala en conclusión que Eagleton sólo puede ver esa ética en terminos marxistas, de la misma manera en que ve la teoría sólo como un logro de la izquierda de los sesenta.

En el artículo mencionado arriba Wellek advierte contra lo que hoy se llamaría interdisciplinaridad en las ciencias humanas, moda en la que se incluye Eagleton. Como dice Wood, la paradoja del crítico es que parece que sólo puede enseñarnos por qué necesitamos la teoría de una manera teórica. Wellek recomendaba que hay que distinguir entre tales tipos de estudio para la interpretación de la literatura, y el uso de la literatura como documento para el estudio de la historia de la civilización o la filosofía, religión, sociedad, etc. [Véase «Literary History», Norman Foester et al., *Literary Scholarship: Its Aims and Methods* (Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 1941, 89-130)]. El teórico austriaco pudo tocar la alarma porque ha habido un gran cambio: los eruditos como él *sabían* mucho, tenían un apetito voraz para campos afines a la literatura, y respetaban la seriedad con que hay que acercarse a ellos. Desde entonces cada generación académica parece saber menos y menos, y la actual parece sentir la necesidad de no saber nada que no esté de moda. La queja es conocida, y no parece haber otra opción que transmitir a las nuevas generaciones que siempre deben sospechar de cualquier enfoque que les alienta a pensar que está bien no molestarse con leer enormes cantidades de materia, porque ésta no contiene la política, identidad, o momento correcto.

En *After Theory* Eagleton tiene razón –como recuerda el novelista y crítico inglés David Lodge en la extensa reseña de ese libro en el *New York Review of Books* del 27 de mayo del 2004– al decir que nunca se podrá volver a un estado de inocencia preteórica acerca de la transparencia del lenguaje o la neutralidad ideológica de la interpretación. La realidad es que nadie ha pedido eso. Lo que se pide es sensatez y un distanciamiento del exceso en la expresión. Hace diez años, en varios ensayos de *El lenguaje de la pasión* Vargas Llosa, añadiéndose como ningún otro prosista de lengua hispana a la conversación internacional en torno al papel de la teoría en la cultura, se dedicó a comparar la crítica de políglotas como Lionel Trilling y Edmund Wilson con la frivolidad de lo que llamó «La hora de los charlatanes». Cuando en el 2004 Eagleton y pocos otros preguntaron qué habrá después de la teoría, y contestaron que sólo hay caos, irrelevancia y una falta de búsqueda de absolutos, lo que no discuten es su papel en esa progresión, o el hecho de que su habla es la de los especialistas. Derrida no llegó a arrepentir-

se como Eagleton (recuérdese sus fugas lingüísticas acerca del antisemitismo de Paul de Man). Si cabe preguntarse por qué los estudios literarios creen que el mundo intelectual gira en torno a su otrora orgullosa disciplina (ahora debilitada por varias décadas de mala filosofia, mala historia y mala ciencia social), también vale preguntarse si estas revisiones son un pretexto y otra manera de despreciar al público «profano» (el «Mundo») al que pretenden ayudar. Subir el listón del relativismo mediante esas evasiones tendría la meta de mantener en el armario y socavar cualquier conclusión, sea de 1941, 1982, u hoy, que desafíe exitosamente la ortodoxia integrista de los estudios teóricos, sobre todo en el mundo anglosajón.



Boxeador crucificado, 1984, Lápiz s/papel 30 x 40 cm

Carta de Buenos Aires. Después de Borges y de Perón

Luis Gregorich

Ya se ha dicho muchas veces: es difícil escribir en la Argentina después de Jorge Luis Borges, es difícil hacer política en la Argentina después de Juan Domingo Perón. Y aunque esas grandes sombras protectoras y castradoras se van disipando por obra del tiempo, aunque hayamos intentado exorcizarlas en biografías, nombres de calles, monumentos o superfluos homenajes, nos siguen señalando (y ordenando) un camino que tal vez no sea el nuestro pero que persiste en su atracción inevitable.

Dos hombres cargados de fama, e iconos nacionales dentro del país y fuera de él, que nunca tuvieron relación personal, que probablemente se despreciaron y que seguramente se subestimaron el uno al otro, han dejado profundas huellas, no sólo en las series históricas de la literatura y la vida política, sino también en nuestro universo mitológico, en sellos verbales y construcciones imaginarias. La bibliografía que se sigue produciendo acerca de los dos (de los dos por separado) es inmensa, y no parece estarse agotando. ¿Hay que subrayar sus diferencias o existe alguna esperanza de reunirlos en una síntesis que no parezca artificial? ¿O apenas disponemos de la modesta posibilidad de describir algunos puntos de contacto, ya que lo que los aleja es tan obvio?

Por cierto, no los aproximan ni su visión moral, ni su mirada al pasado, ni su juicio sobre un presente que, por espejismos de la cronología, fue el mismo para los dos. (Perón nació en 1895 y Borges cuatro años más tarde; Perón murió en 1974 y Borges doce años después.) Sí los acerca, además de la tensión que nosotros padecemos por asumir y superar sus complejos legados, el hecho de que ambos fueran figuras excéntricas, no tanto por rareza o bizarría sino por distancia del centro, por rechazo de supuestas obligaciones ideológicas preexistentes. Añádase que crearon su propio centro, más poderoso y convocante que los anteriores.

En lo que respecta a Borges, hay menos ambigüedades y –puede decirse– se ha legislado mejor en la materia. Sucesivas generaciones de

críticos han ido despejando el camino. Lo que de él queda, aparte de la incomparable riqueza de sus cuentos y ensayos, son sus relecturas de ciertas tradiciones y, con la misma fuerza, su negativa a releer otras. Es más adecuado hablar de relecturas y no de reescrituras porque Borges mismo se consideró, con precisión teórica, un mejor lector que escritor. Es el lector final de una institución del lenguaje, la literatura, que se reescribe y recombina infinitamente a sí misma. Ahora bien, ¿qué tradiciones prefiere releer? Ya se sabe: a los viejos anglosajones, a Edgar Poe, a Robert Louis Stevenson, a la *Enciclopedia Británica,* a las *Vidas imaginarias* de Marcel Schwob. Por supuesto, en el conjunto de su obra hace también una extraordinaria relectura crítica de la tradición argentina, de la gauchesca y Sarmiento al criollismo y Lugones.

Borges no relee (y no reescribe) nada, o casi nada, a sus contemporáneos. Y lo que lo hace excéntrico es su repudio de dos tradiciones fuertes de la literatura occidental de los últimos siglos (de la modernidad), a las que no relee o si las relee lo hace para combatirlas: por un lado, la gran novela realista, que compite con la realidad social por su polifonía de voces y su vocación proteica; por el otro, la poesía de la rebelión individualista. Ni Stendhal ni Balzac, ni Dostoievski ni Tolstoi. A Flaubert y Henry James los entiende a su manera. Ni Baudelaire ni Rimbaud, ni mucho menos el surrealismo. Sociología y psicología (con su culminación moderna, el psicoanálisis) son dos palabras que deben ser borradas del léxico borgiano.

Sobre todo en el campo de la prosa narrativa, Borges elude la modernidad situándose delante de ella, y así se convierte a la vez en un modelo y un escollo, en una frontera difícil de franquear para los escritores argentinos que le siguen. Su crítica a todas las estéticas realistas los somete a cierto malestar y los descoloca. Sea como fuere, después de Borges esos escritores escriben mejor, aun al precio de parecerse a él: les ha enseñado la destreza verbal ajena a toda trivialidad, el arte de la ironía y la reticencia, la ética de la escritura.

Quien ama a Borges tiene la tentación, o el imperativo, de no amar a Perón. Los políticos, incluso los más influyentes, no reciben después de muertos el respeto general que se ganan los escritores de su misma dimensión, aun por quienes no los leen. Unos operan con lo particular y se responsabilizan por el estricto presente; los otros tienen la ventaja de reivindicar lo universal y aspirara la atemporalidad.

Por eso, a diferencia de las obras de Borges, la figura y las doctrinas de Perón, que han dominado la escena política argentina en la segunda mitad del siglo XX y en el acceso al siglo XXI, siguen sometidas a una

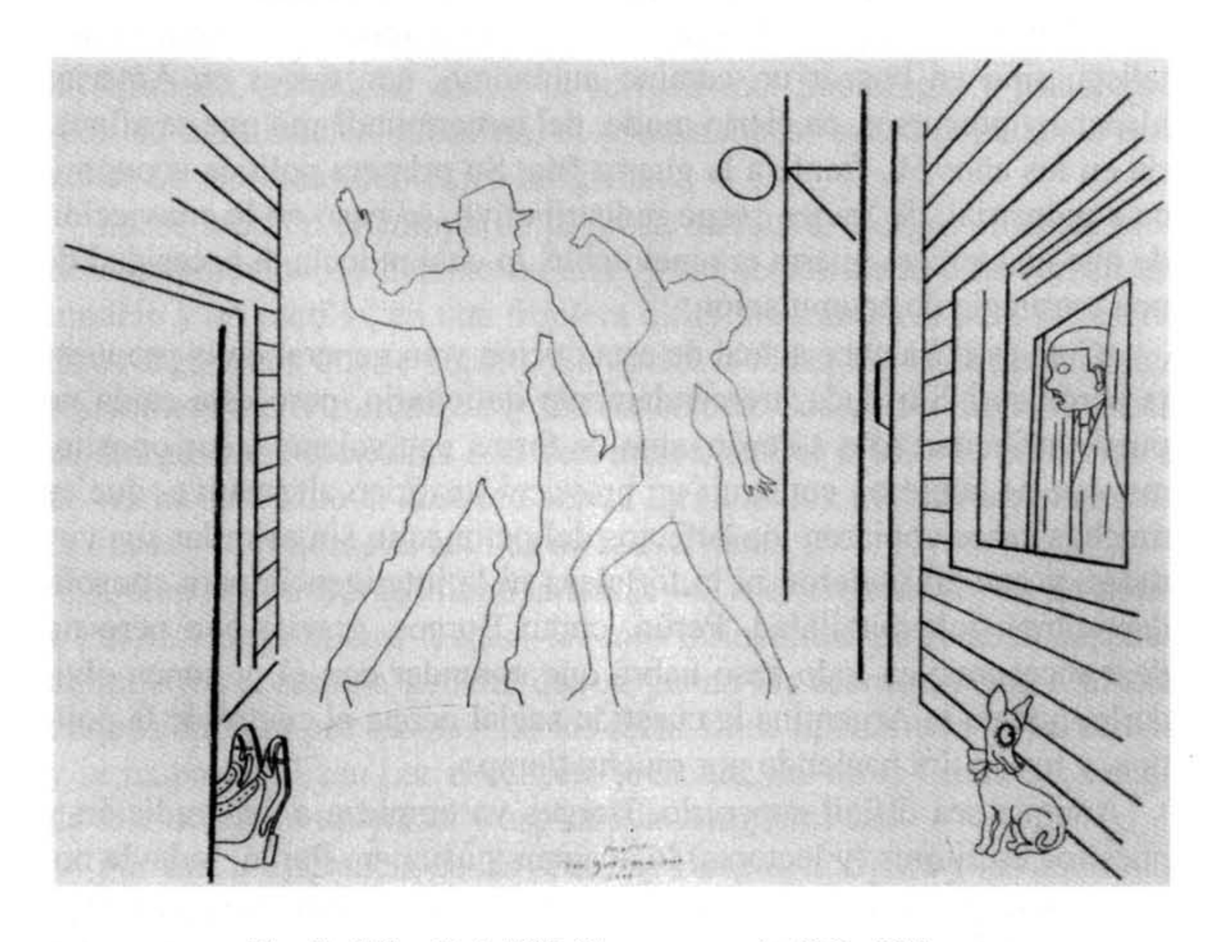
controversia sin medias tintas. Sus partidarios argumentan que integró políticamente a vastos sectores obreros, que consiguió redistribuir dramáticamente el ingreso nacional a favor de los sectores bajos y medios, que es el continuador del gran movimiento nacional y popular iniciado por Rosas y continuado por Yrigoyen, y que su aparición y arraigo constituyen el verdadero hecho «maldito» (en sentido positivo) del «país burgués» y, en realidad, en un sentido más amplio, de la Argentina moderna. Sus opositores, por el contrario, ven en él a un conservador populista y demagógico que fue el principal responsable del retroceso nacional que ha convertido a la Argentina en uno de los fracasos más notorios de la escena mundial, y también al creador deliberado, en el país, de lacras tales como el sindicalismo de Estado, el travestismo ideológico y la cultura de la dádiva.

A su vez, lo que hace excéntrico a Perón, lo que lo hace distinto a un simple caudillo conservador latinoamericano, es su negativa a integrarse en el orden internacional que se formó después del fin de la Segunda Guerra Mundial. Su manera de anular cualquier alternativa comunista o socialista no consistió en estrechar una alianza con los Estados Unidos y adoptar un clásico sistema de democracia liberal y capitalista, sino en buscar un camino autónomo, con raíces en América hispana y precursor, en cierto modo, del tercermundismo que se afincaría en los años 50, frente a la guerra fría. Su primera política económica e industrial, de franco sesgo redistributivo, se basó en la convicción de que una tercera guerra era inevitable, lo cual reducía la necesidad de una estrategia de acumulación.

¿Cuál es el balance actual de esta opción y en general de la propuesta peronista? Sin duda, tremendamente deficitario, pero esta caída no puede atribuirse sólo a Perón, sino de forma equivalente a sus opositores, que no supieron construir un proyecto histórico alternativo, que en muchos casos copiaron los defectos del peronismo sin asimilar sus virtudes, y que no tuvieron ni la fortaleza ni la inteligencia para consolidar «otra» gobernabilidad. Perón, como Borges, gravita aún pero no deja sucesores; en todo caso habrá que aprender con él, y nunca olvidarlo, que en la Argentina la cuestión social ocupa el centro de la política, y lo seguirá haciendo por mucho tiempo.

Aunque sea difícil superarlo, Borges ya empieza a ser tradición y nuestros escritores (y lectores) lo aceptan y asumen. Perón, todavía no: su legado, que generó extrañas (y a menudo monstruosas) criaturas, exige una reconversión institucional y moral que quizá pueda producir-

se desde dentro del peronismo, si se despoja de su instinto hegemónico, o desde fuera, si en ese lugar dejan de ceñirnos los recurrentes prejuicios del pasado.



New York New York, 1992, Crayon sur papier 56,6 x 75,5 cm

BIBLIOTECA



Arthur Cravan después de su combate contra Jack Johnson, Pointe Séche 60 x 50 cm, 1991

América en los libros

Una epopeya de nuestro tiempo, *Pablo Urbanyi, Catálogos, Buenos Aires, 2004, 315 pp.*

Con título de ensayo más que de novela, *Una epopeya de nuestro tiempo* convierte en relato la idea de que en el mundo de la globalización ya no hay lugar para las hazañas heroicas. Todo aquello que en otros tiempos diera, para bien o para mal, sustento al destino social e individual, ha sido abruptamente erradicado con un llamado de silbato final. Sólo la empresa minúscula, la utopía personal, se convierte en una salida posible al desencanto y la escisión que ha producido el tránsito rápido hacia una postmodernidad que ha dejado a varias generaciones flotando en el vacío y la indefensión.

En la línea satírica de sus novelas anteriores, *Silver* (1994) y *2058, en la Corte de Eutopía* (1999), esta nueva entrega de Pablo Urbanyi –escritor argentino de origen húngaro radicado, desde 1977, en Canadá– interpela las relaciones individuales y sociales con el poder en el marco de un contexto supuestamente civilizado y, en apariencia, afable al ciudadano que, no obstante, va resquebrajando lo mejor que hay en cada uno, mediante el efecto corrosivo que provoca la hipnosis del confort.

Ernesto, protagonista de la novela, es un inmigrante argentino que ha ido a Canadá con la esperanza de vivir mejor, cosa que logra de alguna manera, pero su romanticismo y las secuelas de una época y una educación determinantes, no le permiten sentirse plenamente satisfecho en la bien acolchada sociedad del bienestar. Cuando despierta de los primeros deslumbramientos que producen en un tercermundista las prebendas y regalías del Primer Mundo, advierte que la democracia de arraigo, tan ansiada en la periferia, también puede funcionar, en el centro, como el desencadenante de actitudes dictatoriales. Levantar la voz, por ejemplo, llega a generar una fuerte represión.

Instalado en una jaula de cristal donde reside y se agudiza su descontento con el «Nuevo Mundo Feliz», Ernesto se ve compelido a cometer, aunque torpe y grotescamente, una serie de contravenciones como medio de oponerse al cómodo pero desangelado espacio de realidad que habita.

Así, poco a poco, se rebela contra las fuerzas que deciden su destino embarcándose en una disparatada epopeya a pequeña escala, la suya propia. En esta alternativa, con mirada burlona y sarcástica, Urbanyi nos muestra los agujeros negros que la sociedad de consumo abre en el tejido individual. Contra la engañosa ética del neoliberalismo y la perversa moral del mercado libre gira toda la última producción de este autor que, con voz distinta, pero igual al Roberto Arlt de *Los siete locos* y *Los lanzallamas,* pareciera vislumbrar, de seguir las cosas como están, un futuro horrible, de profecía apocalíptica.

Los incompletos, *Sergió Chejfec, Alfaguara, Buenos Aires, 2004, 194 pp.*

Considerado por la crítica argentina como uno de los escritores más interesantes de la narrativa actual, Sergio Chejfec ha publicado ya varios libros desde su primera novela, *Lenta biografía* (1990), dando muestra de un elaborado proyecto narrativo que trabaja con el lenguaje como protagonista principal.

En su última novela, *Los incompletos,* Chejfec vuelve a presentar a un narrador reflexivo quien, esta vez, recibe y lee postales que un amigo, de nombre Félix, le envía desde distintos lugares. Estas líneas de fuerza sirven para analizar las incidencias emocionales de personajes que, como Félix, sobreviven en el mundo, según se nos dice, como planetas errantes conservando, sin embargo, «la sustancia de ser un argentino en fuga». En postales baratas o en hojas con membrete de hotel, el errante no cesa de enviar mensajes, también erráticos, que se deben fijar, releer, darles sentido, cargarlos de significado. Si bien las postales dicen poco, es mucho lo que en ellas se inscribe: un fondo cultural común que, obviamente, no necesita ser explicado entre los amigos y un código propio que los aproxima y comunica más allá de las palabras y permite la recomposición de la historia, mejor dicho, de la travesía. Pero algo, indefectiblemente, queda trunco, «incompleto» y exige de otra intervención: la de los lectores.

Una de las cuestiones más sugerentes que plantea esta nueva obra de Chejfec es el carácter de artificio que tiene el acto de lectura, que conlleva un ejercicio de imaginación atenta y activa, en constante desarrollo. Quizá por eso sus novelas ostentan una línea argumental exigua, aunque de fino y decidido trazo donde, como en *Los incompletos,* lo que se en-

sancha es la propia escena de la escritura, una escritura que se interpela y cuestiona su jerarquía para construir un mundo que se presenta vacilante, extrañado, como es el de sus personajes, y que sólo se puede dar en fragmentos, en briznas o postales, en una apretada síntesis que, no obstante, explosiona en el ámbito de lo literario propiamente dicho, en atmósferas de paisajes siempre inacabados.

Frente a una realidad que se ha vuelto productora de novedades y chismes de toda índole, que llegan a cada rincón de la tierra simultáneamente y con una sobreabundancia fatigante, Chejfec opone una suerte de vacío de noticias y acontecimientos redondos, narrados desde el principio al fin. Por contrapartida, cada construcción imaginaria que nos acerca adquiere el valor de una pieza única a la que se hace necesario volver obsesivamente para resemantizarla. El viaje, en efecto, es un tema recurrente en Cheftec, viene acechándolo desde su primera novela, *Lenta biografía,* en la que el traslado del padre desde la Europa amenazada por el fascismo a una supuesta América de «ganados y mieses» se convierte para el hijo, que intenta armar una suerte de autobiografía, en uno de los motivos más acusados de su indagación. En *Los incompletos,* en cambio, la idea del viaje es pura «revelación», aunque de elípticos y escurridizos perfiles. De tal manera que, en un determinado momento, la voz del narrador –el que lee– y la de Félix –el que escribe– se funden en el relato de una Moscú fantasmagórica, donde la idea de desaparecer, de volverse absolutamente anónimo y secreto va ganando el campo de posibilidades.

Es en el decir esquívo, en la pasión por la trama y en el desdén por la historia donde encontramos uno de los asideros fundamentales del impecable relato de Chejfec, autor ya prolífico que cavila sobre la materia misma de la escritura.

Reina Roffé

Prensa, derecho y poder político. El caso de Pinochet en España, *Maria Isabel Serrano Maíllo, Madrid: Dynkinson 2002. 385 pp.*

El desaforado. Crónica del juicio a Pinochet en Chile, *Eduardo Contreras Mella, Santiago de Chile: El periodista 2003, 93 pp.*

La periodista María Isabel Serrano Maíllo –doctora en periodismo y licenciada en Derecho– se ha propuesto analizar cómo tres diarios españoles –el *ABC, El Mundo* y *El País*– han informado sobre el llamado *caso Pinochet*

durante el periodo de su «detención inglesa» (16-X-1998-2-V-2000). Una empresa ambiciosa y compleja de la que la autora ha salido muy airosa. Efectivamente, su estudio se caracteriza por el objetivismo y la neutralidad, se beneficia de la confluencia de los profundos saberes jurídicos y periodísticos de la investigadora y de su capacidad de analizar y relacionar los datos y la documentación disponibles. El resultado es un libro extraordinario que considera un *corpus* sumamente nutrido: 3.981 artículos (que comienzan con la detención de Pinochet y terminan alrededor de un año después de su puesta en libertad) y numerosas referencias circunstanciales o indirectas de menor transcendencia.

Como se recordará, la detención de Augusto Pinochet Ugarte en Londres a instancia del magistrado-juez Baltasar Garzón desencadenó un largo proceso judicial y mediático, cuyos orígenes se remontaban al golpe de estado militar del fatídico 11 de septiembre de 1973, comienzo de la sangrienta y larga dictadura que costó miles de vidas humanas y llevó al exilio a decenas de miles de chilenos. La confrontación jurídica iniciada con la solicitud de extradición dio pábulo a las actuaciones judiciales, a recursos y resoluciones que configuraron un amplio espacio de controversias políticas, jurídicas, periodísticas y mediáticas. Se recordará quizá también que la sentencia de la *High Court* (que había estimado en primera instancia la inmunidad del ex dictador por haber sido jefe de Estado) fue revisada por los *lores* británicos de la *House of Lords* (sentencia 24-III-1999), que confirmaron que Pinochet no tenía inmunidad para los delitos de tortura cometidos entre el 8-XII-1988 y el 12-III-1990, pero que sí existía inmunidad en cuanto a los delitos de genocidio y terrorismo; esta decisión apuntaba cuando menos a una vacilante jurisprudencia, a la que puso fin el juez Bartle al conceder (8-X-1999) la extradición a España por 35 delitos de tortura. Jurídicamente Pinochet había sido declarado culpable, y hubiese sido condenado si no hubiese invocado razones de compasión. El ministro británico Straw hizo uso de sus poderes y puso al ex dictador en libertad, alegando que su salud era precaria. El supuesto agonizante fue recibido el 3-V-2000 en el aeropuerto de Santiago con honores militares por representantes del alto mando del ejército. Se ignora si fue el efecto de la música lo que hizo el milagro o el de las cámaras de la TV; cierto es, sin embargo, que ante los estupefactos allegados, amigos y telespectadores, el supuesto tullido se levantó de la silla de ruedas y, como el Lázaro de

las Escrituras, se echó a andar, a la par que saludaba gesticulando, con el bastón en ristre. Entonces todavía ignoraba que pocos días después el juez Guzmán solicitaría formalmente su desafuero cual senador vitalicio con el fin de poder juzgarlo por delitos relacionados con la llamada «Caravana de la muerte».

Las cuatro partes que integran el ensayo de Serrano Maíllo versan, respectivamente, sobre: a) la cronología de los hechos (incluidos los antecedentes que llevaron a la detención) y su reflejo en la prensa; b) la regulación legal (desde los delitos de genocidio, terrorismo y torturas que se imputan a Pinochet a las reflexiones sobre dichos delitos, que exceden el derecho penal y se extienden al derecho internacional, procesal y constitucional); c) el poder político y la justicia chilena en el «caso Pinochet»; y d) los comentarios de prensa de cuestiones jurídicas y sus repercusiones.

La cuarta parte del libro es la más compleja, abarcadora y de mayor trascendencia, puesto que tiene en cuenta y calibra desde posibles puntos de vista jurídicos relevantes, como queda apuntado, 3.981 artículos aparecidos en los tres diarios madrileños mencionados. Los resultados últimos son conocidos: el ex dictador ha pasado a ocupar el banquillo de los acusados. Por otro lado, las autoridades públicas chilenas fueron desde un principio conscientes de que la detención de Pinochet las sometía *ipso facto* a vigilancia internacional; también sabían que el «caso» podía desembocar a corto o largo plazo en el desafuero y la condena del ex presidente de la República. Efectivamente, la Corte Suprema ha ratificado lo que había señalado la Corte de Apelaciones de Santiago, que aprobó la resolución del magistrado Juan Guzmán Tapia. El desenlace es también conocido: Pinochet ha tenido que declarar sobre la Operación Cóndor. Entre tanto, se han sumado al caso asuntos de carácter financiero que también han tenido amplia resonancia internacional.

El ensayo jurídico de Contreras Mella –transido de experiencias dolorosas– es una obra valiente y bien narrada. Brinda además una serie de información sumamente novedosa y de primera mano. Un ejemplo: se suele olvidar que, unos meses antes (el 12-VII-1998) de la «detención inglesa» del ex comandante en jefe, un grupo de abogados chilenos capitaneados por el letrado y periodista Contreras Mella (diputado comunista por Chillán antes del golpe y exiliado hasta 1987, año en que regresó a su país) presentó querella contra Pinochet en la Corte de Apelaciones de Santiago. En el documento se requería además la designación de un Mi-

nistro del Fuero que pudiera hacerse cargo de la solicitud y comenzara la investigación de las violaciones de los derechos humanos cometidas por la dictadura militar. En 2001, en los trámites de un juicio que reunió casi trescientas querellas, el juez Guzmán (católico convencido y de declarada simpatía por las tradiciones militares) desaforó, procesó y condenó a prisión preventiva al ex dictador. El libro de Contreras relata el proceso histórico que hizo de la justicia chilena centro de la atención internacional, primero, y su desenlace, después: el juez Guzmán dictó sentencia y Pinochet quedaba «sometido a proceso como autor de los delitos de secuestro y homicidio calificado cometido en perjuicio de cincuenta y siete personas y [...] de secuestro calificado de otras dieciocho [...].» (pág. 70). Pinochet quedaba formalmente procesado y sujeto a custodia. Deberá declarar sobre la llamada Operación Cóndor y podrá ser encausado por sus responsabilidades en esa asociación, creada por los servicios de inteligencia de las dictaduras militares del Cono Sur y promovida y organizada por Manuel Contreras, jefe de la Dina bajo el mando directo del ex dictador. Ni que decir tiene que los sectores derechistas abogan por el silenciamiento y aspiran al olvido, argumentando que carece de sentido juzgar hechos ocurridos hace más (o casi) de tres décadas y protagonizados por hombres que hoy están con un pie en el estribo. El libro de Contreras, riguroso en la argumentación jurídica y ágil en su modo de narrar, constituye un venero de información de gran valía para historiadores, politólogos y críticos literarios. Un libro, en fin, que nos conmueve y que deja espacio a la esperanza, pese al blindaje de complicidades y a las protecciones con que todavía cuenta el desaforado.

José Manuel López de Abiada

Ajuar funerario, *Fernando Iwasaki, Páginas de espuma, Madrid, 2004, pp. 126.*

Fernando Iwasaki (Lima, 1961) escritor premiado –tiene entre otros el Premio de ensayo Alberto Ulloa (1987) y el Copé de narrativa (1998)– y polifacético que cultiva varios géneros: el artículo de periódico, la novela –*Libro de mal amor*–, el ensayo –*El descubrimiento de España*–, la crónica –*La caja de pan duro*– y el relato –*Tres noches de corbata*–, se adentra en el microrrelato con este libro, que ahora comentamos, de título sorprendente que encierra, por otro lado, la norma estilís-

tica que centra todo el volumen: la ironía y el humor negro. Aspectos que se perciben en la caricatura del muerto de la portada, en la dedicatoria: «A Maite que está de miedo» y en el cierre del libro: «Se terminó de imprimir el treinta de agosto de dos mil cuatro, día de la iglesia de Satán, fundada por Antón Szandor La Vey, domador de leones, organillero, pintor, intérprete del diablo en «Rosemary's Baby y autor de la Biblia Satánica». Hay que añadir, además, que las tres citas que abren el volumen, Borges, Poe y Lovecraft, son un homenaje a la literatura de terror y una declaración de principios: el miedo repele y, sobre todo, atrae. Pero mientras que en los referentes señalados el espanto se tomaba en serio, en Iwasaki se vuelve burla macabra, juego sarcástico y algo cotidiano. El extraño título no es otra cosa que un intento de aunar la muerte y lo doméstico en una ceremonia natural y espectral ya que como explica el autor en el prólogo, el título se refiere al menaje (vestidos, joyas, alimentos...) que acompañaba a los muertos en el Perú antiguo.

Esta sensación de burla, de divertimento permite pensar que el autor de *Inquisiciones peruanas* no se toma en serio el horror que tanto espanto produjo en otros. Iwasaki confiesa que para escribir el libro recurrió a sus pesadillas y a otras ajenas que le fueron contadas. Lo llamativo de *Ajuar funerario* es que en 126 páginas graviten 89 microrrelatos escritos desde la certidumbre de que no puede existir algo peor que esta vida. Fantasmas, muertos vivientes, monjas asesinas, vampiros, enigmas, suicidas, niños perversos, casas encantadas, libros misteriosos... son visitantes asiduos de estas páginas que eluden y jamás caen en el tópico de la literatura de este género.

Estructuralmente hay una reducción de la historia a lo mínimo, al esqueleto (nunca mejor dicho) de lo fundamental, una depuración de lo esencial, una reducción microscópica temática y estilística que conduce a finales sorprendentes. Como señala el propio escritor: «Un microrrelato de terror no puede aspirar al misterio y la creación de atmósferas, sino a provocar sensaciones fulminantes como el escalofrío, la náusea o el sobresalto». Todo ello lo encontramos en este libro que lanza una propuesta novedosa en el tratamiento del miedo pero que en algunos momentos produce la sensación de que algunas de las historias están inacabadas, sólo apuntadas e insinuadas, faltas, en definitiva, de un desarrollo mayor. A pesar de ello *Ajuar funerario* es un alarde verbal de concentración expresiva en el que su autor al usar el término necesario, exacto

y único, consigue que estas mini-historias efectivamente «tengan la brevedad de un escalofrío».

Temporada de fantasmas, *Ana María Shua, Páginas de espuma, Madrid, 2004, 132 pp.*

Parece que el microrrelato o «el cuentículo» como algún crítico ha denominado a estas brevedades está en alza y que nunca como ahora el aforismo de Gracián: «lo bueno si breve dos veces bueno», ha tenido tanto sentido. Este procedimiento, por otro lado, no es novedoso y cuenta con una larga tradición que nos remite a la antología *Cuentos breves y extraordinarios* que en 1950 publicaron Borges y Bioy Casares.

Ana María Shua (Buenos Aires, 1951) se confirma y consolida con *Temporada de fantasmas* como uno de los nombres a tener en cuenta. Admiradora de Monterroso, la autora de *La sueñera* reconoce que la única limitación de la brevedad es que no permite desarrollar personajes ni acciones. Las minimales ficciones de esta escritora entrañan una dificultad lectora ya que exigen no sólo un lector competente sino un esfuerzo por parte de éste para construir la totalidad, contenida, a veces, en tres líneas, a partir de lo fragmentario. Además, el lector no debe confiar en que la brevedad tenga que ver con la facilidad pues lo que Ana María Shua plasma es la complejidad del mundo. Cuentos concentrados, «bellos como teoremas» según la expresión del argentino David Lagmanovich que obligan a leer de otra manera.

Filtros de amor que provocan horrendas metamorfosis; copulaciones imposibles; desenfreno sexual y riguroso ascetismo; hombres que se enamoran cuando se mueren; ardillas que entienden de bolsa; piedras que se convierten en montañas; la muerte es sus variantes más conocidas (suicidio, vejez, enfermedad...) y, sobre todo, la certidumbre de que la vida es riesgo y «el desenlace siempre es fatal». Hay muchas lecturas de leyendas, mitos, cuentos, contenidas y asimiladas en este libro en el que se funden fantasía y realidad de una manera peculiar ya que lo cotidiano se resuelve de forma maravillosa y lo extraordinario de manera trivial.

No hay duda de que esta literatura tan concisa es una forma arriesgada de experimentación, un delicado ejercicio de estilo impresionista en el que la palabra es la clave de esta escritura impecable. Como señala la autora: «Los microrrelatos necesitan mucha reflexión. Hay que corregirlos muchas veces porque cuando se trabaja en

un espacio tan breve, cada palabra tiene un peso enorme. En este caso, las minificciones se parecen a la poesía, cada palabra encaja en su lugar exacto como un pequeño rompecabezas. No puede haber el mínimo roce, la menor incomodidad. Tiene que calzar perfectamente una con otra». Un estilo, por tanto, que al operar elípticamente convierte estas ficciones en "invisibles y traslúcidas" ya que, en definitiva, lo que la autora espera del cuento brevísimo es que «resulte inasible y resbaladizo como cualquier pez o cualquier texto literario».

Muerte de nadie, *Arturo Arango, Tusquets, Barcelona, 2004, pp. 281.*

Arturo Arango (Manzanillo, Cuba, 1955) autor de libros de cuentos, novelas, ensayos y guiones de cine, además de ser jefe de redacción de *La Gaceta de Cuba,* es un escritor que a pesar de que vive en Cuba no entiende la palabra «ostracismo» pues su obra ha tenido una proyección internacional y su guión de la película *Lista de espera* –basada en un cuento suyo– fue premiado y el filme proyectado en Chicago, España, Francia, Alemania... Comenzó a escribir a mediados de los 70 en un momento de extrema dogmatización ideológica en la isla. Pertenece, por tanto, a la generación de Senel Paz, Leonardo Padura, Abel Prieto, Reinaldo Moreno... A de 1990 partir el mito de la revolución cubana está debilitado, cuando la aparición de nuevos discursos cuestionaban la hegemonía del oficial y cuando la grave crisis económica por la que atravesaba Cuba, permitirá a algunos intelectuales, como los señalados anteriormente, definir una literatura con acento propio.

La narrativa de Arango es un ejemplo de esa literatura que aborda aspectos de la realidad nacional sin caer en la literatura testimonial de los años 60 y 70, género, por otro lado, que no interesa al autor de *La Habana elegante.* Arango piensa que, precisamente, la terrible realidad de Cuba desató la imaginación y que la crisis económica de los 90 provocó un estallido de lo positivo y que crecieran importantes proyectos literarios. Para Arango el discurso oficialista no se encuentra en la literatura sino en la prensa ya que aquella se ocupa de personajes (Jineteras, balseros, drogadictos, homosexuales...), situaciones y zonas marginales de los que la prensa no dice absolutamente nada mientras que pueblan las páginas de las novelas de esos escritores que cuentan la realidad cubana de otra manera.

Muerte de nadie recibió el premio de novela de Casa de Teatro en República Dominicana. Es un libro que condensa la novela de aventuras, la histórica y la detectivesca, a la vez que es, también, la novela del Dictador. A pesar de las evidentes afinidades con la Cuba de Fidel Castro, no es una novela política. El personaje, testigo de la situación de injusticia y miseria que vive la población de Calicito y en la que se ve envuelto involuntariamente, al contarnos los pormenores remite indirectamente a un espacio real, próximo y muy conocido para el escritor. Lo más interesante de este texto es la capacidad de Arango para sorprender al lector con la aparición de elementos nuevos. Así Telegón, el capitán del barco *María* que, después de vagar a la deriva a causa de un ciclón, llega a la isla de Calicito el día de la muerte del dictador Josué, se convertirá, incomprensiblemente, en el encargado de investigar la muerte del líder. El camino que inicia en la investigación hacia el descubrimiento de la verdad le aclarará que es hijo del dictador y que se ha urdido la mentira de su asesinato con el fin de provocar el caos y la paranoia en el pequeño país, siempre, amenazado por un enemigo eterno. Una novela cuyo referente es la realidad cubana de este autor que confiesa tener afinidades literarias (Borges), fílmicas (Gutiérrez Alea), de cantautores (Silvio Rodríguez) y pictóricas (René Portocarrero).

El ángel literario, *Eduardo Halfon, Anagrama, Barcelona, 2004, pp. 135.*

Quizás lo más sorprendente de este inclasificable libro –como dice su autor «casi parece un diario, casi parece un libro de cuentos, casi parece una novela, casi parece una autobiografía», aunque podríamos añadir que, también, tiene algo de ensayo y, sobre todo, de minienciclopedia de fuentes literarias– sea en primer lugar esa calidad de mosaico por el que no sólo desfilan los retratos de una serie de admirados escritores, sino el autorretrato que Eduardo Halfon hace de sí mismo y en segundo lugar, la ausencia de referencias a los horrores y miserias de la historia de Guatemala a favor de una prosa condensada, en algunos momentos casi telegráfica, de un estilo preciso y de una temática en torno a la inspiración literaria.

Eduardo Halfon (Guatemala, 1971) escribe a partir de la propia experiencia y lo hace sin olvidar su formación como ingeniero en Estados Unidos. No son raros los

casos de escritores que huyeron de las ciencias (Novalis, Dostoievski, Musil...) al de las letras con el fin de dedicar todo su tiempo a la escritura, pero este autor tiene muy claro que tanto la literatura como la ingeniería son sistemas para comprender el mundo ya que, como afirma, tanto el ingeniero como el escritor tratan de ordenar «lo desordenado en un mundo caótico, ya sea a través de palabras o de números». Halfon plantea ahora la necesidad de saber por qué un escritor y, por tanto, él mismo, comienza a escribir y en qué momento preciso se convierte en tal.

La decisión de investigar en las biografías de determinados autores con el fin de encontrar la respuesta, situando estas historias biografiadas en momentos cruciales de los escritores elegidos, no parece muy acertada ya que nos quedamos en una enumeración de filiaciones literarias de lujo y variopintas que incluye tanto a escritores muertos como a vivos para concluir que «las personas entran y salen de la literatura sin saber por qué». Incluso cuando el autor de *Esto no es una pipa* reflexiona en tomo al libro objeto de este comentario confiesa que «aún no sé por qué empecé a escribir este libro, y aún no sé por qué empecé a escribir del todo, y aún no sé por qué sigo escribiendo». Lo cual significa que Halfon reconoce la imposibilidad de saber nunca los orígenes literarios de un escritor porque «la razón jamás podrá comprender manifestaciones de un espíritu estético». Decepciona, por tanto, que en tan sólo 135 páginas las numerosísimas citas de Bolaño, Brecht, Carver, Hemingway, Capote, Sábato, Chéjov, Borges, Twain, Piglia y un larguísimo etcétera se queden sólo en una lista de afinidades que dejan en el aire obviedades como la afirmación de que saber escribir no es lo mismo que escribir bien o el hecho evidente de no todas las influencias son literarias. Sí hay que destacar que para este amante de la brevedad su principio estilístico fundamental es no usar palabras superfluas porque «la única moralidad de la escritura es la exactitud fundamental de la frase».

El taller del tiempo, *Álvaro Uribe, Tusquets, Barcelona, 2003, 188 pp.*

Álvaro Uribe (Ciudad de México, 1953) Premio Narrativa Antonin Artaud de Francia 2004 por esta novela de metafórico título, que nos lleva a la obra de H. G. Wells *La máquina del tiempo,* se confiesa deudor de Cortázar, Borges y Rulfo. La pro-

puesta de Uribe es desoladora ya que no concede ninguna esperanza a la posibilidad de que el ser humano, si se le diera la oportunidad, fuera capaz de rectificar los errores cometidos en el pasado. Se desprende de la lectura de esta novela un sincero escepticismo. El escritor mexicano parte de una reflexión que es el eje de la novela: «Todos en algún momento nos preguntamos qué podría haber hecho yo si tuviera la oportunidad de cambiar mi vida. Qué hubiera hecho ahora que sé que moriría al día siguiente, cómo me habría portado ese día que yo insulté a mi madre». La respuesta es contundente: no haría nada por cambiar y repetiría los mismos errores.

La novela se centra en la historia de un clan familiar, el de los Migueles, tres generaciones (padre, hijo y nieto) que nos llevan a tres tiempos diferentes: pasado, presente y futuro y a una misma conclusión: la imposibilidad de separarse, de renunciar, de desligarse de los lazos familiares. Cada componente de esta especial familia toma voz propia con el fin de relatar su historia, rememorando acontecimientos y conflictos que han determinado su actual modo de vida y de ser. Lo que hacen estas voces es un recuento sobre las difíciles relaciones paterno filiales. Novela de conflicto generacional, de debilidades, rivalidades, chantajes emocionales, desavenencias, odios, venganzas... Lo importante es que en los recuerdos sucesivos que nos ofrecen a la hora de cotejar las confesiones de cada uno, el lector se da cuenta de que ninguno se acuerda de lo mismo y de que los detalles no son coincidentes. De ahí que Uribe sostenga que el acto de recordar jamás es inocuo, ya que siempre lo transformamos y alteramos.

Para el autor de *Por su nombre* la posibilidad de entendimiento es imposible y lo que prevalece es una inmensa incomunicación aceptada y sostenida por quienes la sufren. Uribe estructura un mosaico de desencuentros y traiciones, un mosaico que condensa el tema central de la novela: los conflictos familiares se transmiten de generación en generación y es imposible sustraerse a su influencia. Personajes lúcidos en su análisis pero incapaces de cambiar el orden de cosas. Prefieren fingir antes que enfrentarse a la verdad, lo cual explica su evidente infelicidad y su facilidad para repetir mecánicamente los errores de sus progenitores. Nada se puede evitar porque, como señala este escritor, «el tiempo es cíclico y vivimos en un eterno retorno al modo que lo relató Nietzsche».

Milagros Sánchez Arnosi

¿Quiénes somos? Los desafíos a la identidad nacional estadounidense, *Samuel P. Huntington. Traducción de Albino Santos Mosquera. Paidós, Barcelona, 2004, 488 pp.*

Huntington se considera tan académico como patriota. En este carácter, lo preocupa que la unidad y la fuerza de su país, basadas en la igualdad, la legalidad, la libertad y los derechos individuales, estén en peligro. A su vez, advierte que, históricamente, los norteamericanos reafirman su identidad nacional en los momentos de riesgo.

Cuando define los rasgos de dicha identidad, el autor enuncia una serie muy concreta, aunque difusa en ciertos límites. Por ejemplo, el uso de la lengua inglesa (muy alterada en los Estados Unidos) y del cristianismo (una categoría vaga si las hay). Además: la convicción religiosa, el imperio de la ley, la responsabilidad de los gobernantes, los derechos individuales, la ética del trabajo, el individualismo, el ideal del Paraíso en la Tierra. Ninguno de ellos son autóctonos, sino importados del ámbito angloprotestante europeo. Lo que caracteriza a los Estados Unidos es haber mantenido dicho principios como sustancia y, a la vez, como historia, incorporando a ellos a unas masas inmigratorias que los han aceptado y asimilado, haciendo de la nación una sociedad multirracial.

Esos rasgos identitarios, pues, más que nacionales son universales y han sido difundidos, por seducción o por compulsión, mediante las diversas formas expansivas del país norteamericano. No obstante, Huntington teme por la identidad y necesita subrayar su base religiosa. Sin un fundamento cristiano, protestante y calvinista, los Estados Unidos no serían estadounidenses. El riesgo es que las masas provenientes de otras variantes cristianas –notoriamente, el catolicismo hispano– hagan debilitar el cimiento de la identidad, o sea de la civilidad del país.

Huntington siente que lo norteamericano sustancial e histórico declina pero cree, como patriota, que los Estados Unidos son capaces de invertir el proceso. Su tesis es identitaria y fija límites, aunque admite que el ser nacional norteamericano es un devenir y, en consecuencia, resulta altamente imprevisible. Como la vida misma, como la historia humana en la que tanto confían los ciudadanos de la república imperial.

BM

Juan Filloy, La purga, El Cuenco de Plata, *Buenos Aires, 2004, 256 pp.*

«Dígame: ¿la *Venus Desnuda* del Giorgione custodia el sexo o se lo rasca? Esa duda me asalta

desde que la vi.» «Yo no me fijo en eso, sino en el paisaje en que se extiende y en el manto de seda en que yace.» Diálogos irreverentes como éste pueblan la obra magna que es *La purga* (escrita por el cordobés Juan Filloy –1894-2000– en 1977, pero publicada por primera vez en 1990, en una edición casi clandestina, y ahora reeditada felizmente para mayor gloria de la literatura argentina), un trabajo deliberada y hábilmente situado entre la narrativa y el ensayo, entre la investigación estética seria y el juego novelístico más desbocado. Diálogos que casi puntualmente encarnan las respectivas visiones de las «338 entidades invitadas» a la *Ortho Painting World Conference* que ha decidido convocar un dictador sin nombre y, aparentemente, sin adscripción geográfica alguna, para «normalizar» el arte, reduciéndolo a las pautas del clasicismo, como expresión suprema, también en este caso, de la Ley.

«Cretino. ¿Crees acaso que podemos normalizamos para normalizar las anormalidades?», le grita un vanguardista, durante la conferencia, a un defensor del arte como idioma unificado universal. «Idiota», responde éste, «ya no hay cumbres excelsas en la sensibilidad. Ya nadie decanta su educación y la intelectualiza», para añadir más adelante: «Yo [...] aspiro a que seamos otra vez espejo. La naranja fidelísima de los bodegones flamencos es siempre naranja ... » Y el otro: «Prefiero que la pinten cuadrada los cubistas».

Aquí, el que «la pinta cuadrada» es el propio Filloy, al ofrecemos un bodegón lleno de divertidas –pero al final trágicas– distorsiones, a la manera, por ejemplo, de un Raymond Queneau o un Boris Vian, aunque siempre mitigadas por su voluntad inexorable de claridad. Su propia «novela-ensayo» demuestra que, al igual que en las artes plásticas, tampoco existe ninguna ley eterna en literatura, ni mucho menos en las formas de la convivencia humana, prestas en todo momento, sin embargo, a ser regladas por cualquier dictador (o por cualquier sistema, dictatorial o no). Lo que viene a decirnos, en fin, es que la Historia, desde cualquier punto de vista, permanece infinitamente abierta, oponiéndose anticipadamente con esto a las variadas clases de *fukuyamas* que aparecerían –no menos dictatorialmente– poco tiempo después.

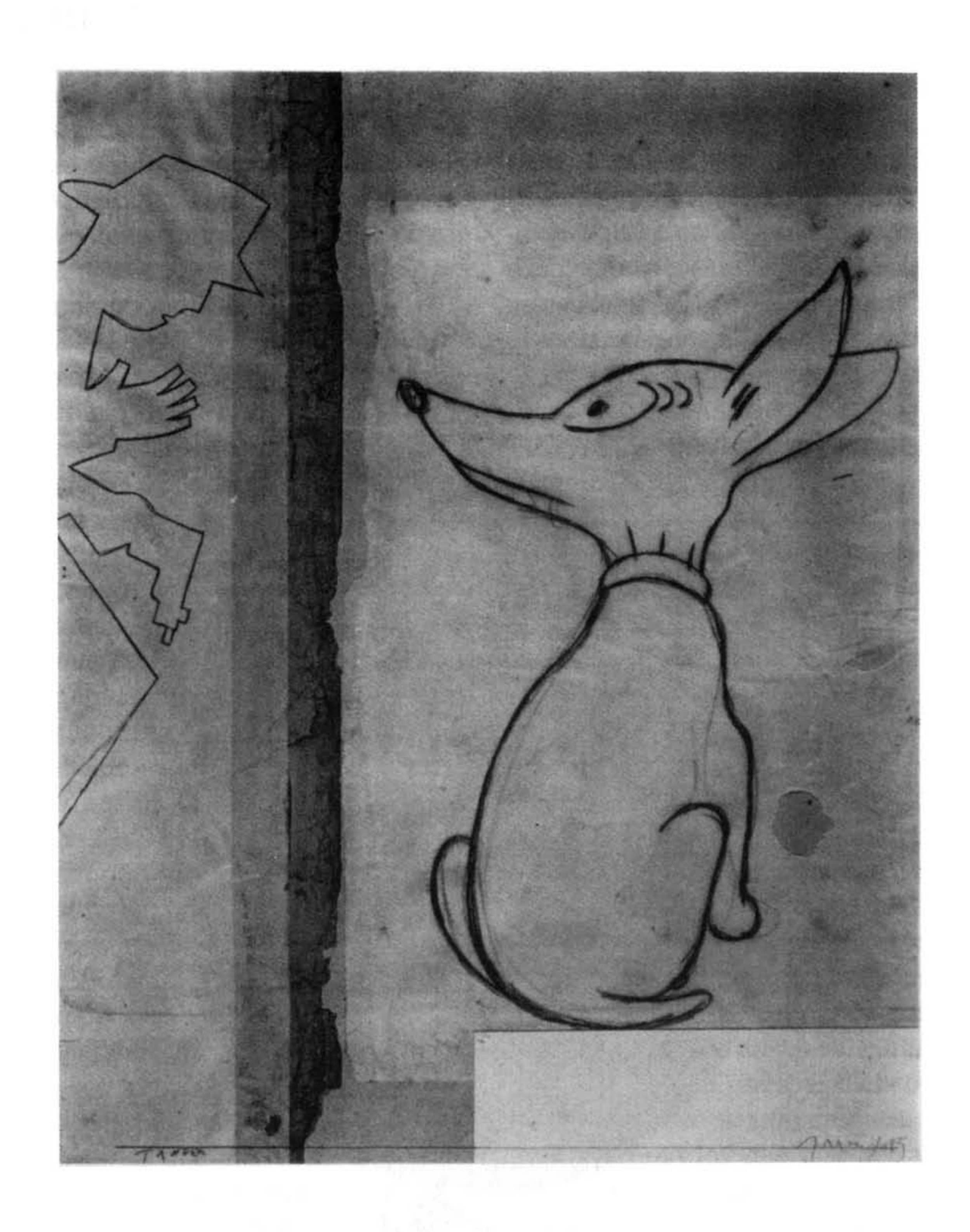
Pero como los que discuten y discrepan, entre sí y frente a todo (aun a veces desde posiciones absurdas, que también se reflejan en esta obra), no son del agrado de ningún *statu quo*, su destino está sellado de entrada, a pesar de que de esto sólo sea consciente el lector, y desde la primera página. Así, los 403 invitados de la singu-

lar conferencia mundial (tan sólo once de ellos mujeres, porque la Historia, tampoco en este aspecto, ha sido complaciente con ellas) se harán pasibles de un castigo ejemplar: desaparecerán de la faz de la tierra –por explosión atómica, en este caso– junto con la misteriosa isla que les dio cobijo durante los siete días rigurosos para los que se los invitó. Una metáfora muy argentina de un fenómeno inmemorial.

Ricardo Dessau



Escondido don Saturtino de Lucas Gilsanz, 1971 lápiz/papel 120 x 79 cm



65 x 51 cm Techniquimixte

Los libros en Europa

Estado e Información. El NO-DO al servicio del Estado Unitario (1943-1945), *Miguel Ángel Hernández Robledo,* Salamanca, Universidad Pontificia de Salamanca, 2003.

Hace unos años pudimos ver con sorpresa cómo un libro de cine de más de trescientas páginas, de pura investigación, narrado con un lenguaje académico y hasta escrito en la oscura terminología semiótica se convertía en un éxito de ventas. El público lo compraba porque trataba del NO-DO y, sobre todo, porque incluía una cinta VHS con imágenes de aquella España en blanco y negro que buena parte de ese público vivió y vio en el cine. Los autores de este «bestseller» fueron Vicente Sánchez-Biosca y Rafael Rodríguez Tranche, que titularon su trabajo *NO-DO. El tiempo y la memoria* (Madrid, Cátedra/Filmoteca Española, 2000). Que nadie esperaba tal éxito lo demuestra el hecho de que un poco antes se había publicado un libro sobre el mismo tema, más divulgativo, pero sin cinta VHS y había pasado totalmente desapercibido, aunque volvió a las librerías aprovechando el tirón del libro de Sánchez-Biosca y Rodríguez Tranche. Me refiero al trabajo de Saturnino Rodríguez *NO-DO, catecismo social de una época* (Madrid, Editorial Complutense, 1999).

En cualquier caso, el valor de estas dos publicaciones consistía en que, por fin, la comunidad científica ponía su interés en el fondo cinematográfico más importante que el cine español ha dado en el siglo XX. Es más, la larga pervivencia en el tiempo del NO-DO, los millones de espectadores que tuvo y su peculiar contenido son elementos suficientes para dar lugar a otros muchos libros, artículos y tesis. Precisamente, aquí vamos a comentar la última aportación realizada: la tesis doctoral de Miguel Ángel Hernández Robledo, que en forma de libro se ha publicado con el título *Estado e Información. El NO-DO al servicio del Estado Unitario (1943-1945).* Tomando como fuentes principales el Archivo General de la Administración y el Archivo Histórico de NO-DO, este investigador estudia, durante un periodo que comprende la Segunda Guerra Mundial, temas como el proceso de selección de las noticias, las fuen-

tes de información, las consignas, la organización interna, los recursos económicos, el intercambio de imágenes con otros noticiarios, etc.

Dos me parecen que son las contribuciones fundamentales de su investigación. En primer lugar, sobre los orígenes del NO-DO, el autor ratifica la tesis de que la causa principal e inmediata de su creación es la Segunda Guerra Mundial, esto es, el miedo a que la guerra de propaganda que libran los aliados y las potencias del Eje para atraerse al público español termine dividiendo al país. Esa guerra se realiza a través de los pases de cine que organizan las embajadas y de los noticiarios cinematográficos extranjeros autorizados en España: el italiano LUCE, el alemán UFA y el norteamericano Fox. En este sentido, la creación de NO-DO no sólo supone contar con un medio de comunicación para que el régimen se explique y dé su punto de vista de lo que sucede en España y en el mundo, sino que lleva parejo la prohibición de los tres noticiarios citados. Es más, el NO-DO se crea recogiendo su material técnico y humano. Incluso se llega a un pacto con las tres compañías.

Ahora bien, mientras conocemos las cláusulas del acuerdo con los alemanes, donde se establece que los nazis pueden incluir noticias en el NO-DO, el libro aporta poca información de del resto de los pactos. Seguimos sabiendo muy poco del compromiso alcanzado con los italianos y, sobre todo, ignoramos qué se acuerda, de verdad, con los aliados. Porque: ¿El NO-DO se creó para cerrar el noticiario Fox? ¿Fue una estrategia de los nazis? O viceversa: ¿El NO-DO se creó para librase de las presiones nazis y, por lo tanto, fue una estrategia de los aliados, quienes ya por esa época presionaban con listas negras y privación de película virgen? Los hechos posteriores, tal y como señala Miguel Ángel Hernández, revelan que, en realidad, el NO-DO pasará durante este periodo por tres fases: un NO-DO proalemán o de predominio de noticias facilitadas por los nazis, que dura hasta el desembarco aliado en Sicilia (septiembre de 1943); un NO-DO neutral o de paulatino equilibrio entre noticias del Eje y noticias aliadas, que llega hasta octubre de 1944; y un NO-DO aliadófilo, con un claro predominio de noticias americanas e inglesas.

La segunda contribución del libro se refiere al funcionamiento interno y al contenido del noticiario. En concreto, la tesis del autor es que el NO-DO fue durante estos años un medio de propaganda para legitimar la doctrina unitaria, esto es, para transmitir la idea de que el franquismo era un régimen distinto del nazi y fascista, un régimen basado en la autoridad de

Franco, el catolicismo, el anticomunismo, la reconciliación entre los españoles y la neutralidad en el conflicto mundial. El noticiario nace para facilitar la evolución política del régimen y reforzar la autoridad del sistema. De este modo, el autor deja muy claro que, pese a lo escrito por otros estudiosos, las noticias ni se improvisan ni son pura iniciativa de los periodistas que trabajan para el noticiario. Al contrario, existe una perfecta orquestación y control del contenido del noticiario a través de las consignas de la Delegación Nacional de Prensa y Propaganda y de la propia censura. Ahora bien, mi conocimiento de la materia me hace sospechar que el NO-DO se confecciona con menos unidad de criterio de lo que el libro deja entrever, es decir, con no pocos choques internos entre las familias franquistas: católicos, falangistas, empresarios... La unidad del régimen lo es en la propaganda, mientras la actividad diaria está llena de todo tipo conflictos.

El factor humano en la pantalla. Un paseo por la psicología desde el patio de butacas, *Florentino Moreno Martín y Luis Muiño,* Madrid, Editorial Complutense, 2003.

En los años ochenta el psicoanálisis era un elemento central de los estudios artísticos y literarios y, por extensión, de los estudios cinematográficos, en especial, los basados en una interpretación freudolacaniana. Christian Metz con su obra *Psicoanálisis y cine. El significante imaginario* (1977) realiza una de las primeras y más brillantes contribuciones teóricas, aunque lo que ha predominado desde entonces son las lecturas psicoanalíticas de películas y de autores, ya que para esta disciplina el texto es «un reflejo del deseo de quien lo produce».

Pero el libro que comentamos aquí no pertenece a esta corriente. Digamos que no es un libro de análisis textual desde la teoría psicoanalítica del cine. Pertenece a una tendencia mucho más actual: la de utilizar las películas como una herramienta para comunicar contenidos relacionados con otras disciplinas, como la historia, la filosofía, el derecho, la pedagogía, la dirección de empresas o, en este caso, la psicología.

Parece ser que, definitivamente, el mundo académico fuera del ámbito del cine y de la comunicación audiovisual ha perdido el pudor. Quiero decir que se cita o ejemplifica desde el cine, con la misma normalidad con la que se recurre a la literatura, la filosofía, el arte o la vida misma. En gran medida, esto es así porque los profesionales se han dado cuenta de que sus alumnos, sus clientes o

sus pacientes, según el caso, son grandes cinéfilos o, al menos, el cine sirve de puente para comunicar con ellos, esto es, el cine proporciona una herramienta para enseñar, vender o curar. Incluso es cuestión de tiempo que pierdan «el pudor» que, de momento, les lleva a olvidarse de los programas de televisión.

En este caso, Florentino Moreno Martín y Luis Muiño recurren a las películas para efectuar «un paseo por la psicología», un paseo que explica al público en general temas tan oscuros, pero tan próximos, como el autismo, la autoestima, los trastornos de comportamiento infantil, la culpa, la depresión, el estrés, las fobias, el *mobbing,* el narcisimo, el remordimiento o la tristeza. Por ejemplo, la película *Matrix* sirve para explicar al lector qué es la realidad; *La lengua de las mariposas* puede verse como una reflexión sobre la percepción; *El color de la noche* plantea el tema del secreto profesional, es decir, de la deontología del psicólogo; *Terciopelo azul* sirve para examinar los estados alterados de conciencia; *Bailar en la oscuridad* habla del ensueño; *Blade Runner,* de los recuerdos; *El otro lado de la cama,* del pensamiento rumiativo; *Amélie,* de la felicidad.

El hecho de que el contenido del libro consista en cerca de cien pequeños artículos escritos en su origen para el programa radiofónico *El factor humano* de Radio 5 (RNE) explica que su aproximación al comportamiento humano sea esencialmente divulgativa. Ahora bien, la brevedad, la amenidad y la sencillez no privan al libro de ningún mérito ni lo sitúan fuera del ámbito erudito. Al contrario, si lo publica la Universidad Complutense, es porque ha descubierto en sus autores a dos profesionales a la altura del trabajo de divulgación científica que vienen realizando Jostein Gaarder *(El mundo de Sofía),* José Antonio Marina o Fernando Savater.

Emeterio Diez Puertas

Despedida en el tiempo (1941-2001). Antología poética, *Signos, Manuel Álvarez Ortega,* Madrid, 2004.

Manuel Álvarez Ortega, Córdoba (1923), perteneciente a la primera promoción de posguerra, fundador y director de la revista *Aglae* (1949-53), y traductor de poesía francesa entre las que destacan las antologías *Poesía francesa contemporánea* (1967), *Poesía simbolista* (1975) *y Veinte poetas franceses del siglo veinte* (2001), además de haber vertido autores como Lautréamont, Sant John-Perse, Éluard, Breton, Segalen, Jarry, Apollinaire, Patrice de la

Tour du Pin y más recientemente O.V. de L. Milos, es de aquella estirpe de poetas que se caracterizaron por el culturalismo y la heterodoxia en vez de seguir el camino de la simple descripción de la experiencia, el formalismo neoclasicista o la crítica social de la realidad que caracterizaron las estéticas poéticas de la inmediata posguerra, además de mantenerse fuera de cenáculos y círculos poéticos hasta el punto que nunca se le ha estudiado debidamente en una historia de la literatura española, pese a la publicación de más de una treintena de libros, algunos de ellos premiados (Ciudad de Irún, Fundación Rielo, Bienal de Poesía de León) o varios accésit al Adonais con *Exilio* (1953) o *Invención de la muerte* (1964).

Afín a las corrientes simbolistas y del surrealismo francés, Álvarez Ortega se caracteriza por una poesía sensual y desbordante de imágenes brillantes que arrancan del vanguardismo del 27 entre la vertiente elegíaca y la verbosidad surreal, pero siempre con la expresión contenida, la elegancia musical del verso, la perfección estilística y una temática de preocupaciones existenciales en torno a la muerte y el tiempo que lo acercan a la tradición barroca y a la línea más metafísica del romanticismo anglogermánico al que el mismo poeta se enorgullece de pertenecer frente al prosaísmo socialrealista que entronizó a Machado y la humana cotidianeidad que dominó el canon de las letras del medio siglo.

Fueron los novísimos o los poetas de la Generación del 70 quienes ya lo rescataron del olvido y le rindieron tributo y magisterio, desde Jaime Siles a Luis Antonio de Villena; desde César Antonio Molina al propio Marcos-Ricardo Barnatán quien prologó en el año 1972 la primera selección del poeta, *Antología poética (1941-1971)* en Plaza y Janés –el mismo año en que la revista *Fablas* de Gran Canaria le hacía un homenaje–, señalando ya la excepcionalidad de este gran poeta y la postergación que sufría. Ahora, después de más de treinta años, aparece de nuevo bajo la edición de Barnatán esta *Despedida en el tiempo (1941-2001),* título de uno de sus libros de 1963, con una selección de poemas que va desde *La huella de las cosas* (1948) hasta su todavía inédito *Heredad de la sombra,* una magnífica recopilación que incide sobre todo en composiciones de su última etapa como *Acorde* (1989-91) de tendencia más aforística y esencial.

La antología que edita Signos es una buena muestra para acceder al mundo simbólico y belleza estilística de Álvarez Ortega con composiciones emblemáticas de *Exilio, Sea la sombra; Invención*

de la muerte, Génesis, Código, Escrito en el Sur, Templo de la mortalidad, Liturgia, Gesta, Claustro de un día, Vulnerable dominio, Corpora terrae, etc., títulos que ya nos transportan a una poesía de preocupaciones metafísicas que caracterizan a este cordobés candidato al Premio Nobel.

Francisco Ruiz Soriano

Sésamo y lirios / Sobre la lectura, *John Ruskin / Marcel Proust, Introducción, traducción y notas de Miguel Catalán, Universidad de Valencia-Institució Alfons el Magnànim, 2003, pp. 179.*

La presente compilación, que viene de la mano de Miguel Catalán, es una traducción en español de las conferencias de Ruskin que en 1905 tradujo el autor de *A la búsqueda del tiempo perdido* junto al prólogo que pretendía encabezar el volumen «Sobre la lectura». La novedad del libro reside en la adición de todas las notas al pie que Proust añadió a su versión, nunca antes traducidas al español. Este compendio representa el capítulo final de una aventura de profunda idolatría que mantuvo Marcel Proust con la obra del esteta y crítico social inglés John Ruskin (1819-1900). Como se reconoce en la introducción, la obra de Ruskin fue definitiva en la configuración de la personalidad literaria de Proust: su gusto por la pintura prerrafaelista, su fascinación por la arquitectura medieval o su admirada mirada hacia el universo veneciano. Proust también tomó de Ruskin su capacidad para describir los paisajes y elementos naturales con esa exactitud obsesiva que es uno de los rasgos más sobresalientes de la serie *A la búsqueda del tiempo perdido*. Y, finalmente, la figura de Ruskin sirvió a Proust para tomar como ideal moral el propio trabajo, fundamentado en un ideal del arte y la literatura condiderados como un fin vital en sí mismo. Mucho más distante queda Marcel Proust de las ideas más destacables del utilitarismo de John Ruskin: como los programas sociales para mejorar la situación de los más desfavorecidos o su propuesta de creación de una gran red de bibliotecas públicas, cuestión presente en *Sésamo y lirios*.

Pero el presente volumen destaca sobre todo por el interés intrínseco de los textos. El prólogo de Proust «Sobre la lectura» es una breve introducción fundamentada en el pensamiento finisecular de Ruskin que, finalmente, resulta leída de la misma manera que *Por el camino de Swam* o *Sodoma y Gomorra*, ya que Proust jue-

ga, en esta detallada descripción del proceso de lectura, con los mismos procedimientos y los mismos artificios que en su producción novelística: el juego con el tiempo o la minuciosidad descriptiva, los saltos temporales y la atmósfera finisecular. Y en este sentido, destaca el profundo amor al arte que salpica todas sus páginas y su consideración de que la lectura es un trabajo que continúa la labor del escritor, una vez finalizada la obra. Sin embargo, Proust también nos advierte sobre los peligros del ejercicio lector, porque, si bien su práctica nos adentra en territorios en donde nunca hubiéramos penetrado por nosotros mismos, su obsesiva presencia en nuestras vidas puede llegar a suplir a nuestro propio espíritu y a nuestra propia vida.

Por su parte, la primera conferencia de Ruskin, «Sésamo: de los tesoros de los reyes» nos advierte ya de la necesidad de una selección rigurosa ante la lectura que supone una renuncia de todos los placeres vulgares y mundanos. Del mismo modo, la concepción sobre la lectura de Ruskin se fundamenta en la idea de la cultura como una institución perteneciente a la elite intelectual, institución que debe extenderse pragmáticamente al resto de la sociedad. Esos reyes y reinas, finalmente, deberán estar al alcance de toda la población mediante diversas tareas del Estado, como la educación del gusto o la creación de bibliotecas. A su vez, Ruskin defiende la lectura de aquellos libros que suponen una contraposición a las ideas más arraigadas en nuestro pensamiento, puesto que de dicha actividad surgirá la reflexión desde una nueva óptica.

Luis Veres

La muerte del pequeño burgués, *Franz Werfel, Traducción de Olivier Giménez López, Igitur, Tarragona, 2003, 135 pp.*

Franz Werfel (1890-1945) comparte con Rilke y Kafka ser un escritor checo de lengua alemana, ser judío, lo cual le obligó, ante el avance de los nazis, a exiliarse a Estados Unidos en donde viviría el resto de sus días, y mantener ante la vida y la religión una actitud peculiar que, sólo en el caso de Werfel, desembocará en una conversión al catolicismo. El mundo de este poeta, dramaturgo y novelista está asentado en la cultura tradicional austríaca y en la herencia del judaísmo, factores que en su obra se viven con angustia. Agudo y perspicaz observador de su época le preocuparán los problemas psicológicos y sociales, así como la relación del in-

dividuo con el Estado. Sin duda el autor de *Una letra azul pálido* será recordado por muchos lectores por la novela *La canción de Bernardette* (1941), llevada al cine por Henry King en 1943, obra que refleja su simpatía por el catolicismo al relatar la santificación de una joven.

Con el título *El crepúsculo de un mundo,* Werfel reunió en 1937 lo que consideraba sus mejores novelas y cuentos. En esta antología figuran *La muerte del pequeño burgués* y *La casa del luto,* recientemente publicadas por Igitur en una traducción y edición poco cuidadas. Los dos relatos tiene en común la originalidad de la idea, el análisis psicológico de los personajes, la atención al detalle, una equilibrada dosis de humor, sarcasmo y pesimismo, la referencia histórica al hundimiento del imperio austrohúngaro, la ruptura de la armonía por la aparición de un factor trágico y una meditación en torno a la muerte que nunca llega a ser macabra.

En *La muerte del pequeño burgués,* el protagonista, a pesar de estar desahuciado, aguanta hasta que se cumple el día para que su familia pueda cobrar el dinero de la póliza de seguros. Pero también este personaje, que había sido portero imperial, se empeñará en vivir conforme a unos valores que ya han desaparecido y resultan caducos. En *La casa del luto* el prostíbulo en el que transcurre la acción, que representará la otra cara de ese imperio anacrónico, debe cerrar sus puertas por defunción debido a lo cual pasará a convertirse de casa del placer en casa del dolor, parábola que no deja de tener sentido si tenemos en cuenta que el heredero al trono ha sido asesinado en Sarajevo.

Dos relatos cortos que nos presentan al mejor Werfel y que inciden de lleno en la desaparición del imperio en el otoño de 1918, en un profundo deseo de dar sentido a la Austria imperial, en la defensa de la dignidad y en una advertencia hacia los tiempos modernos.

Milagros Sánchez Arnosi

La novela de formación y peripecia, *Miguel Salmerón, Antonio Machado libros, Madrid, 2002.*

Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister (1796) de Goethe, *Heinrich von Ofterdingen* (1802) de Novalis, *América* (1912) de Kafka, o *La montaña mágica* (1924) de Thomas Mann son ejemplos notables de la denominada novela de formación. A ellas, junto con otras, dedica Miguel Salmerón –profesor de Estética: en la

Universidad Autónoma de Madrid– la segunda parte del estudio que presentamos. Sólo estos recorridos pueden abrir el apetito del lector. Pero esperemos que ese hambre se avive al explicar que los análisis citados –como los que hace de obras de Moritz, Jean-Paul, Musil, Hesse o Handke– se hallan precedidos por una primera parte en la que se realiza un interesante recorrido a través de la idea de *Bildung* y del concepto de novela de formación.

Salmerón usa el término *Bildung* recogiendo la idea característicamente alemana de formación corporal y espiritual. Analizando los precedentes filosóficos del término haya en Meister Eckhart la postulación de la necesidad de ser causa de sí mismo. Este concepto, quizá próximo al más moderno de autonomía, pone de relevancia el conflicto siempre latente en los protagonistas del *Bildungsroman* tal como lo presentó Hegel: la novela como epopeya moderna y burguesa en la que los ideales del sujeto son constreñidos por las limitaciones que presenta, la familia, el Estado y la sociedad burguesa. Conflicto que constituye una prueba de fuego en la que se curte y es configurado tanto el protagonista como las ideas que éste se hace sobre la configuración del mundo. Efectivamente, es posible que en la novela de formación se plantee igualmente ir más allá del carácter y los objetivos meramente individuales de su personaje central para hacerse presentes problemas colectivos. Con ello se recoge uno de los planteamientos filosóficos de la idea de *Bildung* tal como se encuentra en Wilhelm von Humboldt: «la primera regla de la auténtica moral es fórmate a ti mismo y la segunda deja huella en los demás a partir de lo que tú eres».

El ser humano, como afirma Salmerón, se debate en este tipo de construcciones literarias entre su incapacidad para controlar el azar y la voluntad de dominarlo. Ahora bien, lo que caracteriza a la novela de formación es que la exposición del desarrollo vital del individuo es el objetivo de la narración y no, únicamente, la consecuencia de las acciones que se relatan. En este sentido, el *Bildungsroman* intenta controlar lo azaroso. Uno de los ensayistas que se han ocupado del género, Christian Blanckenburg (1774), escribía que en la novela se deben unificar los avatares que acaecen al hombre mediante correlaciones de causa y efecto. Para ello, es necesario que el carácter de un personaje –pensemos en el Törless de Musil o en el Demian de Hesse– sea tratado preferentemente al de los demás. Ello dota también al escritor del beneficio de la denominada omnisciencia del narrador. Una posibilidad hoy

discutida teóricamente pero a menudo vigente.

Rafael García Alonso

Vituperio (y algún elogio) de la errata, *José Esteban, editorial Renacimiento, 2ª edición aumentada, 2003.*

Lo insinuó el testimonio erudito de Alfonso Sastre y lo corroboró el ramonismo de Gómez de la Serna: «la errata es un microbio de origen desconocido y de picadura irreparable». Y es que rezagada tras la historia de la publicación de todo libro, discreta aunque reconocible, ahí está la errata; en la trama olvidada del texto, tras horas de fatigoso trabajo, tras páginas y páginas de corrección y, en fin, oculta en la suerte y azares de la edición, en los motivos y empeños que animaron a su autor a realizar mil y una pruebas hasta el cansancio antes de dar el visto bueno definitivo al maestro impresor. He aquí el caldo de cultivo de la errata, su lugar preferido de aparición, el hábitat de esos «errores o defectos en la letra impresa», porque ésta –ya en prosa, ya en verso; discreta en el suave vaivén de un encabalgamiento o *au gran jour* en el más claro y visible de los sumarios– no respeta –implacable, risueña–, estilos ni géneros de ninguna clase. Su instinto natural es el de la permanencia, en virtud de la irreversibilidad de lo impreso frente a lo dicho, pues escrito está, y a las palabras y su espontánea oralidad –ya se sabe– se las lleva el viento.

De esas vicisitudes y otros dislates, bien conocidos por aquéllos que dedican buena parte de su tiempo a la escritura, versa un hermoso libro de pequeño formato publicado en el otoño del 2002 por la editorial Renacimento. *Vituperio (y algún Elogio) de la Errata* introduce al lector en los entresijos no siempre agraciados de eso que Alejo Carpentier llama «el noble oficio del tipógrafo»; más concretamente en presencia del peor enemigo del hombre de imprenta: esos disparates o «caries de los renglones –añadiría Neruda– que duelen en profundidad cuando los versos toman el aire frío de la publicación».

Desde el primer error textual hallado –según nos cuenta el autor del libro, José Esteban— en el *Psalmorum Codex,* en una edición impresa por los socios de Gutenberg, pasando por los comentarios y la *excusatio* liminar del infante Don Juan Manuel en su *Conde Lucanor,* hasta el repaso de algunos de los más llamativos errores de publicaciones (modélicas unas, prestigiosas otras y en su

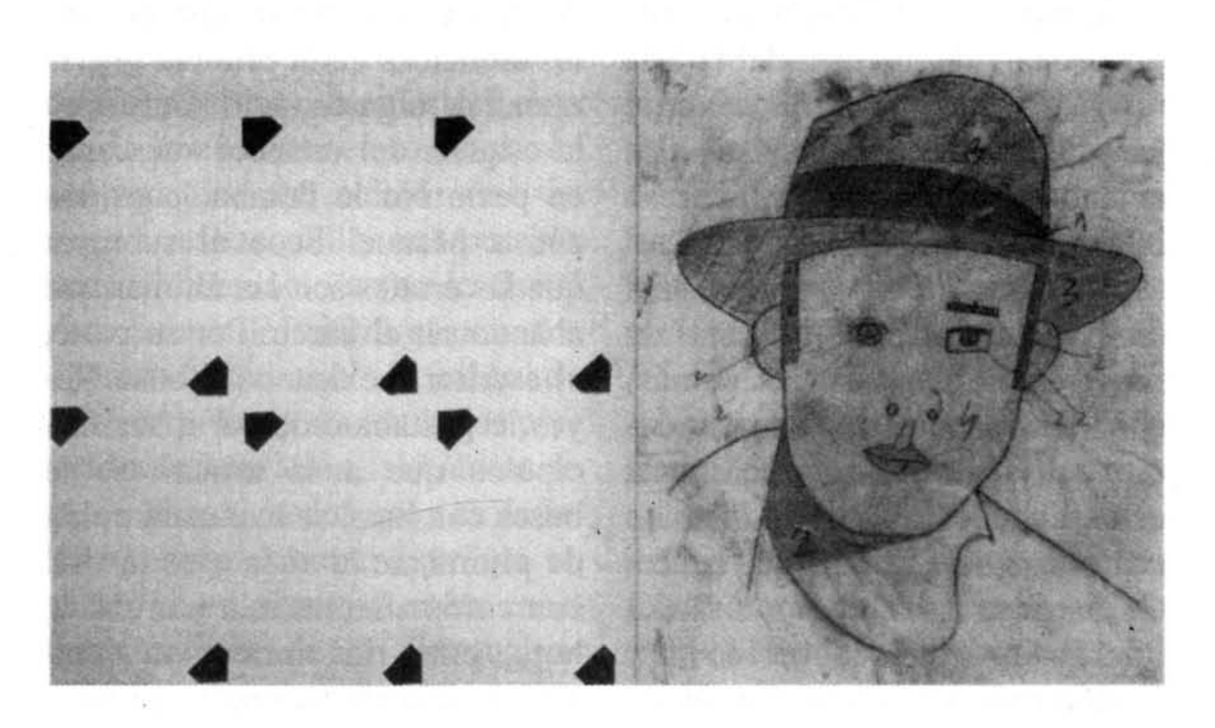
mayor parte de renombre: *El Sol, El Defensor, Ínsula, Caballo verde para la poesía,* o algunas extranjeras como *The Times)* el autor clasifica, describe y enumera una lista de ejemplos lo suficientemente ilustrativos como para despertar en unos el espasmo y en otros la carcajada. No se confoma con publicaciones en lengua española; entre el conjunto de casos aparecidos en revistas o en prensa diaria, en diccionarios o libros de todo tipo, José Esteban introduce diversos ejemplos provenientes del francés o del italiano. Algunas de estas erratas, claro está, saltan a la vista, como en el caso de la editorial mexicana Fondo de Cultura Económica, que debe su nombre a una impresión fallida –el autor del libro no duda en calificarla de «juguetona»– de lo que debía llamarse «Ecuménica». Y es que, ya sea por simple despiste, por evidente torpeza, o por expresa malicia, la errata resiste a casi todo y sobrevive tras el timbre sordo y caluroso de las máquinas de imprenta. El libro cuenta, además, con un «Intermedio sentimental» en el que el autor elogia a estos duendecillos de la letra en un tono apologético que recuerda las odas a la locomotora del Poeta Moderno concebido por Cansinos Asséns en su obra *Movimiento V P.*

En cualquier caso, de la lectura del libro deducimos el poder igualatorio de la errata, esa pesadilla que hermana a todos los escritores por igual, que vuelve a los inmortales «inmorales» –véase un diario madrileño de 1809–, a las camelias de una dama las trata de «camellas», y al «ir de puntilla» no digamos, cuando se desliza –ligera, lasciva– la consonante nasal a fin de verso –véase un poema aparecido en la revista Ínsula–. Estos pocos ejemplos, entre muchos otros presentados por el autor del libro que aquí comentamos, ha provocado que esta diminuta calamidad del texto escrito sea una de las prófugas más buscadas en todo el mundo. Hasta el músico Enrique Granados –aunque a título póstumo– padeció de ellas. Tras el hundimiento del barco *Lusitania* atacado por los alemanes en la primera guerra mundial, alguien dejó escrito en la esquela del músico: «descanse en pez». No le faltaba, pues, razón a Manuel Seco al subrayar que las erratas son las últimas que abandonan el barco. Por su parte, al escritor mexicano Alfonso Reyes le gustaba recordar a sus discípulos que a la errata «se la busca con lupa, se la caza a punta de pluma, se la aísla y se la sitia con cordón sanitario... y a última hora, entre las formas ya compuestas, cuando ruedan los cilindros sobre los moldes ya entintados

¡héla que aparece, venida no se sabe dónde, como si fuera una lepra connatural del plomo!».

Vituperio (y algún elogio) de la errata, es, con todo, una suerte de intrahistoria de la letra; un libro curioso, atractivo y de agradable lectura que nos introduce de manera amena en el reverso de la palabra escrita.

Isidro Hernández Gutiérrez



Autorretrato 1988, técnica mixta 36,6 x 57 cm

El fondo de la maleta

Disculpas

El conocimiento humano trabaja sospechando de lo evidente, en una suerte de combate sin término fijo contra la obviedad. Galileo Galilei advirtió que la luz es separable del calor y de todo ambiente luminoso. La luz dejó de ser una cualidad y se convirtió en un cuanto de corpúsculos invisibles, de velocidad instantánea y propagación universal. Si se quiere, lo que Francesco Patrizi, filósofo hermético y neoplatónico, había insinuado: la luz es corpórea tanto como inmaterial.

Galileo –es casi superfluo recordarlo– fue un hombre de ciencia. No por ello desdeñó las sugestiones de pensadores y poetas: el filósofo Dionisio Aeropagita, agustinos como Diego de Zúñiga y carmelitas como Paolo Antonio Foscarini y nuestro San Juan de la Cruz. Coincidía el florentino con las teorías de Copérnico que colocaban el Sol en el centro del sistema planetario, en contra de las tradiciones aristotélicas que lo centraban en la Tierra.

No fue la menor disidencia entre Galileo y Aristóteles. Frente a éste y su física de lo continuo, aquél pensó una física de lo discontinuo y aun del vacío. La materia galileana se resuelve infinitamente, está llena de huecos, por decirlo con un oxímoron muy propio de aquellos años barrocos. La mayor grandeza puede construirse con partes inextensas. Hay partículas indivisibles, indiscretas, inconmensurables. Nada de atomismo o materialismo clásico sino un homenaje a las reminiscencias platónicas, una teoría no física sino matemática de la materia.

Muchas de las aseveraciones de Galileo han quedado ya fuera del campo de la ciencia para ingresar en la indispensable historia de la ciencia. No obstante, sus *Discorsi* y, especialmente, tantas páginas de su *Saggiatore,* perviven como admirable prosa barroca. Y quien dice prosa dice razonamiento. La naturaleza galileana, efectivamente, es un bello libro cuyos signos proponen descifrar el pensamiento de Dios, que está oculto y es, en sí mismo, misterioso. No se trata de una revelación, sino de una hermenéutica. Y más: de una estética, porque el Libro de la Creación es bello. La verdad no tiene nada de aparente, más bien mucho de simulado,

equívoco, enmascarado, encubierto y, finalmente, de inalcanzable por ser misterioso: barroco. Sus cifras son geométricas y aritméticas, no filológicas.

Descifrar el pensamiento divino en la naturaleza que le vale de antifaz, huele a herejía. Preferir la tradición hebraica de los pitagóricos a la griega de los peripatéticos, aunque ambas fueran de impregnación pagana, atacaba al dogma. La Iglesia había decidido que todo estaba en los libros de Aristóteles.

Es claro que los prelados más inteligentes admiraban a Galileo, frecuentaban su trato y atendían sus lecciones. Así el cardenal Roberto Bellarmino y el Papa Urbano VIII Barberini, paisano del científico. Nada impidió que Bellarmino leyera a Galileo, como velada amenaza, la condena eclesiástica a las teorías de Copérnico, ni que el citado Papa obligara al pensador a retractarse. Siglos más tarde, otro Papa, Juan Pablo II, pidió disculpas por la maniobra antigalileana. Desde luego, estamos hoy más cerca de un cristianismo ecléctico, irenista, que busca coincidencias entre ortodoxos y herejes, antes que disidencias doctrinales erizadas de aparatos de tortura y guerras de religión.

Una mente culta y refinada como Bellarmino o Barberini, no podía ignorar que la centralidad de la Tierra y la compactidad aparente de la materia eran groserías insostenibles a la luz de la razón. Pero la verdad era, en sus manos, el poder institucional. O sea la obediencia a las jerarquías de quien manda (léase: quien amenaza).

Bellarmino murió en 1621. No sólo intentó atemorizar a Galileo sino que condujo, en su momento, el proceso que llevó hasta la hoguera a Giordano Bruno, por considerar que su fe en Cristo era más decisiva que cualquier explicación acerca de lo Revelado. Bellarmino fue santificado y yace en un suntuoso sepulcro romano, diseñado por Bernini. No cabe derogar su santidad ni pedir disculpas por sus milagros. Quizá sólo quepa una sonrisa caritativa, la de Bruno y Galileo.

Colaboradores

WILFRIDO H. CORRAL: Ensayista y crítico acuatoriano (Davis, Estados Unidos).
RICARDO DESSAU: Periodista y crítico argentino (Buenos Aires).
JUAN CARLOS DIDO: Escritor argentino (Buenos Aires).
EMETERIO DIEZ PUERTAS: Historiador del cine español (Madrid).
RICARDO FERNÁNDEZ ROMERO: Crítico literario español (Barcelona).
OSVALDO GALLONE: Crítico literario argentino (Buenos Aires).
RAFAEL GARCÍA ALONSO: Ensayista y crítico español (Madrid).
LUIS GREGORICH: Escritor argentino (Buenos Aires).
ISIDRO HERNÁNDEZ GUTIÉRREZ: Crítico literario español (Tenerife).
JOSÉ MANUEL LÓPEZ DE ABIADA: Ensayista y crítico español (Berna).
JESÚS MARCHAMALO: Periodista y crítico español (Madrid).
ENRIQUE MARTÍNEZ MIURA: Crítico musical español (Madrid).
SALVADOR MORALES PÉREZ: Historiador cubano (Morelia).
REINA ROFFÉ: Escritora argentina (Madrid).
LUCRECIA ROMERA: Escritora argentina (Buenos Aires).
FRANCISCO RUIZ SORIANO: Crítico literario español (Madrid).
AGUSTÍN SANCHÉZ ANDRÉS: Historiador español (Morelia).
MILAGROS SÁNCHEZ ARNOSI: Crítica literaria española (Madrid).
SANTIAGO SYLVESTER: Escritor argentino (Buenos Aires).
LUIS VERES: Crítico literario español (Valencia).
DOMINIQUE VIART: Ensayista y crítico francés (Lille).
DAVID VIÑAS PIQUER: Ensayista y crítico español (Barcelona).

VARIACIONES BORGES

REVISTA SEMESTRAL DE FILOSOFÍA, SEMIÓTICA Y LITERATURA EDITADA POR
EL CENTRO DE ESTUDIOS Y DOCUMENTACIÓN J. L. BORGES
UNIVERSIDAD DE AARHUS, DINAMARCA

Fundada en 1996.
Lenguas de publicación: castellano, inglés y francés.
Editores; Iván Almeida & Cristina Parodi.



Borges Center • Aahus Universitet • SLK Institutet • Jens Chr. Skousvej 5/463
8000 Aarhus C • Dinamarca • Tel. & Fax: +45 89 42 64 54
e-mail: borges@hum.au.dk • Internet: www.hum.au.dk/romansk/borges

CUADERNOS
HISPANOAMERICANOS

LOS DOSSIERS TEMÁTICOS

559 Enero	1997	Vicente Aleixandre
560 Febrero	"	Modernismo y fin del siglo
561 Marzo	"	La crítica de arte
562 Abril	"	Marcel Proust
563 Mayo	"	Severo Sarduy
564 Junio	"	El libro español
565/66 Jul/Ag	"	José Bianco
567 Sept.	"	Josep Pla
568 Octubre	"	Imagen y letra
569 Novi.	"	Aspectos del psicoanálisis
570 Dic.	"	Español/Portugués
571 Enr.	98	Stéphane Mallarmé
572 Feb.	"	El mercado del arte
573 Mar.	"	La ciudad española actual
574 Abr.	"	Mario Vargas Llosa
575 May.	"	José Luis Cuevas
576 Jun.	"	La traducción
577/78 Ju/Ag.	"	El 98 visto desde América
579 Sep.	"	La narrativa española actual
580 Oct.	"	Felipe II y su tiempo
581 Nov.	"	El fútbol y las artes
582 Dic.	"	Pensamiento político español
583 Ene.	99	El coleccionismo
584 Feb.	"	Las bibliotecas públicas
585 Mar.	"	Cien años de Borges
586 Abr.	"	Humboldt en América
587 May.	"	Toros y letras
588 Jun.	"	Poesía hispanoamericana
589/90 Jl.Ag.	"	Eugenio d'Ors
591 Sep.	"	El diseño en España
592 Oct.	"	El teatro español contemporáneo
593 Nov.	"	El cine español actual
594 Dic.	"	El breve siglo XX
595 Ene.	2000	Escritores en Barcelona
596 Feb.	"	Inteligencia artificial y realidad virtual
597 Mar.	"	Religiones populares americanas
598 Abr.	"	Machado de Assis
599 May.	"	Literatura gallega actual
600 Jun.	"	José Ángel Valente
601/2 Jul.Ag.	"	Aspectos de la cultura brasileña
603 Sep.	"	Luis Buñuel
604 Oct.	"	Narrativa hispanoamericana en España
605 Nov.	"	Carlos V
606 Dic.	"	Eça de Queiroz
607 Ene.	2001	William Blake
608 Feb.	"	Arte conceptual en España
609 Mar.	"	Juan Benet y Bioy Casares
610 Abr.	"	Aspectos de la cultura colombiana
611 May.	"	Literatura catalana actual
612 Jun.	"	La televisión
613/14 Jul/Ag.		Leopoldo Alas «Clarín»
615 Sep.	"	Cuba: independencia y enmienda
616 Oct.	"	Aspectos de la cultura venezolana
617 Nov.	"	Memorias de infancia y juventud
618 Dic.	"	Revistas culturales en español

CUADERNOS
HISPANOAMERICANOS

LOS DOSSIERS TEMÁTICOS

619 Enero 2002		Álvaro Mutis
620 Feb.	“	La primera mirada moderna
621 Mar.	“	Ciudades neobarrocas de Hispanoamérica
622 Abr.	“	Silvina Ocampo (1903-1993)
623 May.	“	Memorialismo y guerra civil
624 Jun.	“	La razón en el siglo XXI
625/26 Jul.Ag.	“	Luis Cernuda (1902-1963) Filiberto Hernández (1902-1964)
627 Sep.	“	La filosofía en Hispanoamérica
628	“	Juan Marsé
629 Nov.	“	Aspectos de la cultura paraguaya
630 Dic.	“	La radio
631 Ene. 2003		Homenaje a Manuel Alvar
632 Feb.	“	Aspectos de la cultura uruguaya
633 Mar.	“	Jorge Amado
634 Abr.	“	Manuel Puig
635 May.	“	Karl Popper
636 Jun.	“	La movida madrileña
637/38 Jul.Ag.		Alejandro Rossi El arte y la comida
639 Sep.	“	Jorge Amado
640 Oct.	“	Elías Canetti
641 Nov.	“	Letra y música de Cuba
642 Dic.	“	Arte latinoamericano actual
643 Ene. 2004		Literatura y pensamiento
644 Feb.	“	Aspectos de la literatura argentina
645 Mar.	“	Arquitectura latinoamericana
646 Abr.	“	Literatura y religión en Hispanoamérica
647 May.	“	Narrativa social española (1931-1939)
648 Jun.	“	El Caribe
649/50 Jul.Ag.		Alejo Carpentier Salvador Dalí
651/52 Sep.Oct.		La literatura hispoanoamericana en traducción Argentina: inmigración española y cultura
653/54 Nov.Dic.		España reconoce la independencia americana El portugués: lengua y literatura

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

Boletín de suscripción

Don ....

con residencia en ....

calle de ...., núm .... se suscribe a la

Revista CUADERNOS HISPANOAMERICANOS por el tiempo de ....

a partir del número ...., cuyo importe de .... se compromete

a pagar mediante talón bancario a nombre de CUADERNOS HISPANOAMERICANOS.

.... de .... de 2004

El suscriptor

Remítase la Revista a la siguiente dirección ....

....

Precios de suscripción

		Euros	
España	Un año (doce números)	52 €	
	Ejemplar suelto	5 €	

		Correo ordinario	*Correo aéreo*
Europa	Un año	109 €	151€
	Ejemplar suelto	10 €	13 €
Iberoamérica	Un año	90 $	150 $
	Ejemplar suelto	8,5 $	14 $
USA	Un año	100 $	170 $
	Ejemplar suelto	9 $	15 $
Asia	Un año	105 $	200 $
	Ejemplar suelto	9,5 $	16 $

Pedidos y correspondencia:
Administración de CUADERNOS HISPANOAMERICANOS
Agencia Española de Cooperación Internacional
Avda. de los Reyes Católicos, 4. Ciudad Universitaria
28040 MADRID. España, Teléfono 583 83 96

Próximamente:

Dossier José Ibáñez Cerdá

Antonio Lago Carballo

Antonio Bonet Correa

Antonio Amado

Vicente Llorca Zaragoza

Vicenta Cortés Alonso

Ramón Gutiérrez

Carlos Robles Piquer



MINISTERIO
DE ASUNTOS
EXTERIORES



SECRETARÍA DE ESTADO
DE COOPERACIÓN
INTERNACIONAL





10 euros